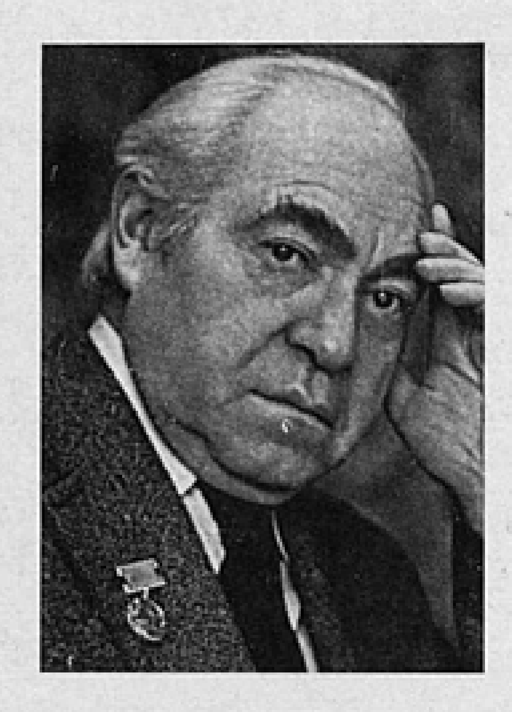
Искусство КИНО

6 1977

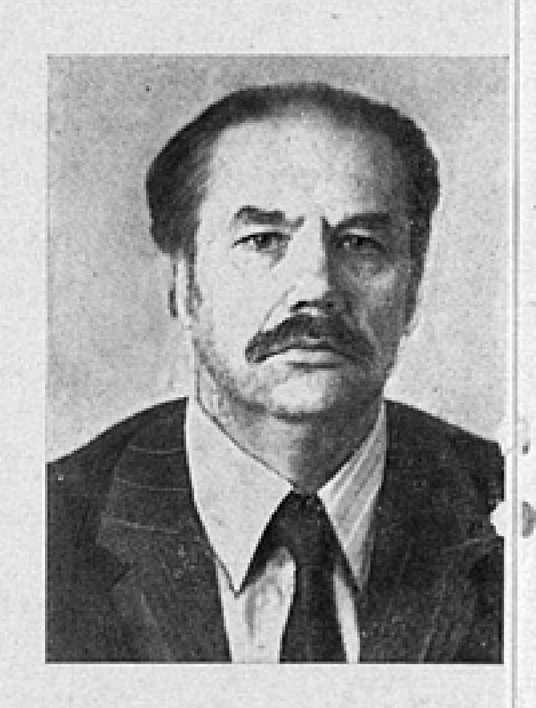
ПОЗДРАВЛЯЕМ

с 60-летием



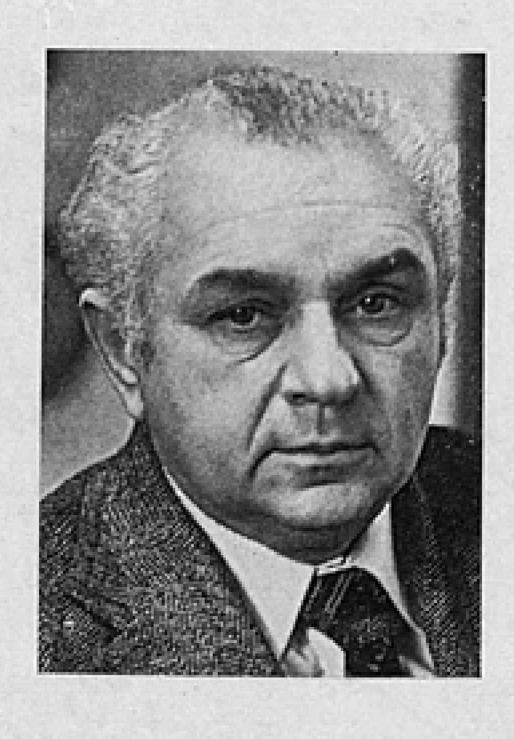
Хитрука Федора Савельевича, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, режиссера, поставившего многие мультипликационные фильмы, среди которых «История одного преступления», «Фильм, фильм, фильм!», «Винни-Пух», «Остров», «Икар и мудрецы».

с 50-летием



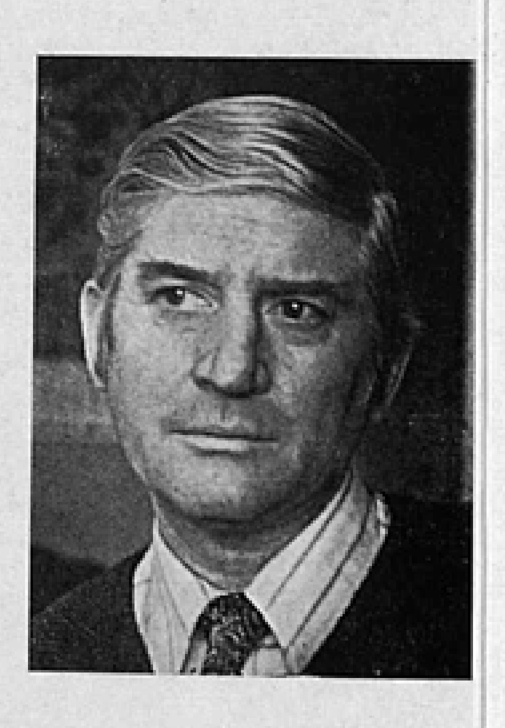
Добродеева Бориса Тихоновича, кинодраматурга, автора сценариев художественных фильмов «Первый учитель» (совместно с Ч. Айтматовым при участии А. Кончаловского), «Материнское поле» (совместно с Ч. Айтматовым и И. Таланкиным) а также документальных фильмов «Свердлов», «Время, которое всегда с нами», «Друг Горького — Андреева», «Девятая высота» и многих других.

с 50-летием



Дормана Вениамина Давыдовича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, режиссера, поставившего фильмы «Ошибка резидента», «Земля, до востребования», «Пропавшая экспедиция», «Золотая речка» и другие.

с 50-летием



Котеночкина Вячеслава Михайловича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, художника - мультипликатора фильмов «Серая шейка», «Аленький цветочек», «Золотая антилопа», «Необыкновенный матч», «Чудесница», режиссера-постановщика многосерийного фильма «Ну, погоди!».

Искусство кино

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году

Орган Государственного Комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Издание Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Александр Калягин
в фильме «Механическое пианино»
(режиссер Н. Михалков, «Мосфильм»).

На 4-й стр. обложки
Камаки Курихара и Юрий Соломин
в фильме «Мелодии белой ночи»
(режиссер С. Соловьев,
совместное производство «Мосфильм» —
кинокомпания «Тохо», Япония)

1977
6

Содержание

Cinema Art
Iskusstvo Kino

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72
Сдано в набор 16.III.1977
Подп. к печати 16.V.1977 г. А 10515
Формат бумаги 70×90$^{1}/_{16}$. Печ. л. 12
Усл. п. л. 14. Тираж 54 000 экз.
Заказ 679. Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
г. Чехов, Московской области

Камский автомобильный комплекс и вместе с ним строящийся новый город Набережные Челны, отвечающий последним достижениям отечественного градостроительства, — это впечатляющий пример динамичного роста социалистической экономики, расцвета способностей и талантов наших людей, великих свершений и побед, одержанных под руководством партии Ленина.

Л. И. Брежнев

КамАЗ: на экране и в жизни

«Круглый стол» «ИК» в Набережных Челнах

В один из дней работы XXV съезда партии на Красную площадь выехали новенькие, сверкающие краской, только что сошедшие с конвейера автомобили. Да и сам конвейер, выпустивший в жизнь своих первенцев, тоже сделал тогда начальные метры пути. Так вступил в строй КамАЗ — Камский комплекс заводов по производству большегрузных автомобилей, детище девятой пятилетки.

КамАЗ стал символом времени, реальным осуществлением смелого народнохозяйственного проекта. Проявлением трудового энтузиазма и патриотизма тысяч молодых парней и девушек — строителей будущего в Набережных Челнах.

Как шли камазовцы к своей победе? Ответить на этот вопрос должны не только специалисты, экономисты, социологи и политики. Ответ предстоит дать и искусству и в первую очередь документальному кинематографу, следившему за рождением индустриального гиганта.

Редакция уже обращалась к опыту документалистов, чьи объективы были направлены на стройплощадки КамАЗа. В развернутом большом письме журналиста из Казани Равиля Биктагирова «КамАЗ в кадре и за кадром» («ИК», 1973, № 8) разбирались первые работы кинопублицистов на этом материале: «Причалы КамАЗа» (ЦСДФ), «Высокая нота» (Казанская студия кинохроники), «Товарищ КамАЗ», «Вахта на Каме» (объединение «Экран» Центрального телевидения) и ряд других фильмов тех лет. Автор тогда отмечал, что кинолетопись КамАЗа пополняется день ото

дня, но творческие удачи пока еще довольно редки. Позже об этом же говорилось на IV пленуме правления Союза кинематографистов СССР, посвященном проблемам развития документального кино.

Сегодня кинолетопись КамАЗа расширилась. В нее вошли фильмы Казанской студии кинохроники «Батыр строится», «Дорога тепла», «Прямая связь», «Бригадир Раис Ганеев», «Есть первый КамАЗ»; полнометражная картина «КамАЗ-1974. Хроника строительства», созданная совместно ленинградскими и казанскими документалистами; спецвыпуски Казанской студии «Сегодня и каждый день», «За то, что она есть», «Хроника эксперимента», «Сто дней до пуска»; работы телевизионных документалистов «КамАЗ начинается», «Бригадиры КамАЗа», «КамАЗ. Год испытаний», «Коммунисты КамАЗа», «КамАЗ на конвейере» Казанской студии телевидения, «Счастливого пути, КамАЗ» объединения «Экран» Центрального телевидения, ряд других работ. Чтобы разобраться, насколько полно и глубоко отражают эти ленты путь создания автогиганта на Каме, объясняют общественный феномен нового социалистического города, раскрывают процесс становления большого коллектива, духовного роста тысяч людей, необходимо соотнести содержание фильмов с «прототипом» — с жизнью самого КамАЗа.

Отсюда и родилось решение: показать всю программу фильмов о КамАЗе тем, кто находится «в кадре»,— самим камазовцам. И выяснить в разговоре за «круглым столом» «ИК» их мнение о работе документалистов. Причем провести этот разговор на месте действия — в Набережных Челнах.

В обсуждении приняли участие **Р. К. Беляев**, первый секретарь горкома партии Набережных Челнов; **Л. В. Шилова**, секретарь горкома партии; **Г. М. Хакимова**, заместитель председателя исполкома горсовета; **Б. Т. Клепацкий**, заместитель генерального директора по исследованиям и развитию КамАЗа; **И. Т. Козырева**, секретарь Комсомольского райкома партии Набережных Челнов; **М. И. Ибрагимов**, заместитель секретаря парткома производственного объединения «Камгэсэнергострой»; **Н. Ф. Галиуллин**, заместитель секретаря парткома КамАЗа; **Р. С. Сабирзянов**, бригадир потока домостроительного комбината, делегат XXV съезда КПСС; **Н. Д. Мальнев**, бригадир наладчиков автосборочного завода КамАЗа, член парткома завода; **Ф. З. Харисова**, секретарь горкома комсомола; **И. С. Сабирзянов**, директор отделения кинопроката; **Р. Л. Лукманов**, директор городской киносети; **Лино Макри**, инженер-электрик фирмы «ФАТА» (Италия).

Провел беседу член редколлегии журнала, заведующий отделом документального кино **В. Л. Синельников**.

Итак, слово камазовцам.

Г. Хакимова. Казалось, сколько было сказано и написано о КамАЗе, сколько говорится и пишется сейчас, сколько еще наверняка будет написано. Но когда смотришь на экран, понимаешь: нет более эффективного средства массовой пропаганды, а следовательно, нет более эмоционального, более прямого пути к сердцу, чем кинохроника. Запечатленные мгновения жизни она может превратить не только в пре-

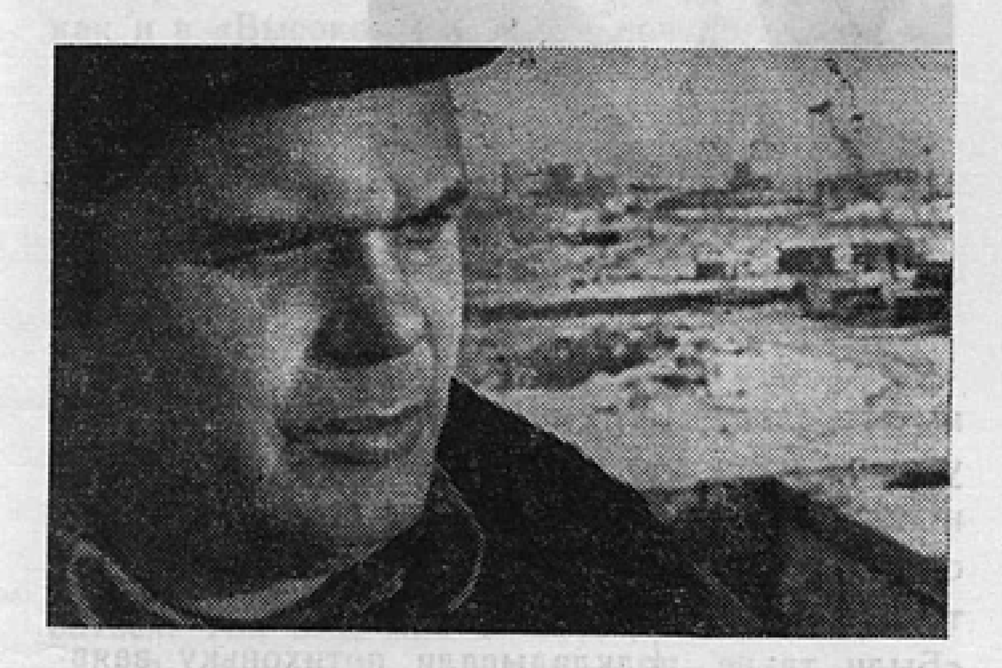
Г. Хакимова

красные волнующие воспоминания, но и сделать их как бы стимулом будущих свершений.

Удивительное чувство: одновременно испытываешь и глубокую причастность по отношению к тому, что тебе показывают, и отстраненность — будто оцениваешь сделанное со стороны.

Впрочем, как ни важно учитывать восприятие документальных фильмов о Набережных Челнах здесь, в Набережных Челнах, еще более важно, каким предстает на экране КамАЗ — стройка, город, завод, люди — в глазах тех, кто не бывал здесь, а лишь слышал или читал о КамАЗе. Появляется ли у них «эффект присутствия»?

Р. Сабирзянов. Извините, Гульсабира Махмутовна, перебью вас, чтобы присоединиться к тому, что вы сейчас сказали. Смотрел я фильмы и думал: ведь что греха таить, когда к нам на



Р. Сабирзянов

строительную площадку приезжали журналисты или кинооператоры, мы иной раз пренебрегали их просьбой, отмахивались — мол, не мешайте работать. А вот увидишь такую кинопрограмму и поймешь, какое великое спасибо должны мы сказать тем, кто отдавал свой труд созданию кинолетописи нашего строительства.

Скажу о себе. Я вырос в этих местах. Здесь и работаю. Потому мне особенно дорого видеть на экране и то, что мы сейчас создаем — завод и новый город, и то, что камера запечатлела еще до появления первых экскаваторов и бульдозеров — бескрайнее поле, старые Челны, деревни вокруг. Это ведь моя земля.

Фильмы не только я буду смотреть. Сейчас вот приезжают сюда новые люди и уже не знают, как здесь было прежде, глядят с удовлетворением на новые современные дома, устраиваются и, наверное, не представляют, какие мы переживали трудности в первые дни и месяцы стройки. Я мечтаю показать своим детям деревню, где жил раньше, показать, как мы работали, строили завод, преображали этот край. А как бы я это сделал, если бы не было этих картин? Так что я хочу сказать: пусть больше снимают документалисты и завод и город, всю нашу жизнь.

Со слов благодарности документалистам начинали свои выступления все участники «круглого стола» «ИК». И это не было лишь проявлением вежливости. Это было признанием значения труда документалистов, создающих экранную летопись пятилетки.

Выступавшие не только останавливались на достоинствах и недостатках той или иной картины, но, как правило, стремились оценить и впечатление от всей программы, разобраться, насколько верно и полно показан в фильмах п р о ц е с с развития завода, города, коллектива.

Г. Хакимова. Только что увиденные фильмы заставили меня задуматься еще вот о чем. Как-то мне попал в руки один из номеров журнала «Искусство кино», и я обратила внимание на статью первого секретаря Хабаровского крайкома партии А. К. Черного. Размышляя о фильмах, посвященных Дальнему Востоку, он рассказывал об уникальном эксперименте белорусских документалистов, которые снимали один школьный класс с первого по десятый год его учебы. К сожалению, мне не довелось видеть этот фильм — «Надежды и тревоги десятого «А», но у меня прямо сердце защемило от обиды: как же так, ведь КамАЗ — одна из главных строек пятилетки, к ней приковано внимание всей страны, многих стран мира, за ходом строительства пристально, буквально повседневно, следят руководители партии и правительства, а вот кинематографисты не предусмотрели заранее продуманного плана многолетнего наблюдения за КамАЗом!

Сегодня камазовцы наверняка будут подробно говорить о том, как показан их завод в фильмах, которые мы видели. Я же хочу поделиться своим впечатлением о городе на

экране. Он очень красиво и любовно снят. Да и как можно не любоваться этим чудом, возникшим в степи! Это ведь как в сказке, как в видении: белый город, предстающий перед глазами в бескрайних просторах. Но, к сожалению, большей частью он снят только так: издали, некой сказочной панорамой. А что там за фасадами красавцев корпусов? Это, к сожалению, далеко не во всех фильмах дано увидеть. А ведь там бьется жизнь с ее проблемами, радостями, заботами. Интересная, содержательная жизнь!

И тем не менее для нас, камазовцев, время на экране все равно проходит перед глазами. Видишь одни события, а о других вспоминаешь, третьи подсказывает увиденное. Прямо как у поэта: «Но в памяти такая скрыта мощь, что возвращает образы и множит...» На будущее документалистам обязательно надо учесть: процесс становления такого сложного организма, как коллектив большого предприятия, рождение нового города требуют непрерывного внимания.

М. Ибрагимов. Мне кажется, что вряд ли кого-нибудь из нас оставил равнодушным этот просмотр. Вот она, наша жизнь, наша работа. А соотнесешь ее с результатом сделанного и поймешь, что самых высоких слов заслуживает труд тех, кого объединяет теперь известное всей стране слово «КамАЗ». Экран помогает это увидеть. Я не критик, профессионально разбирать фильмы не берусь, скажу то, что чувствую. Картина «Высокая нота» появилась одной из первых. Что в ней привлекает? Прежде всего — тон рассказа, негромкий, спокойный, с чуть заметной улыбкой. Бригада монтажников сооружает конструкцию высоко над землей. Как встречают молодого монтажника Сергея Елистратова старожилы бригады, как он — не образно говоря, а буквально — встает на ноги на высоте, перестает быть «ползунком», боящимся оторвать руки от опоры,— все это снято тактично, дано без громких деклараций. Без ложного пафоса показано и то, как «вписывается» Сергей в коллектив бригады, становится в ней своим. Рассказ в фильме ведет член бригады Борис Леонтьев. Я верю каждому его слову, потому что он не старается убедить меня, что все в бригаде идет без сучка и задоринки, а говорит со зрителями правдиво, серьезно. Вот, например, он рассказывает о тех, кто не выдержал испытания высотой. «Были такие, подкладывали потихоньку заявления в карман бригадира и уходили. А каски их мы не убираем... Что ж, есть и такая техника безопасности... Уходят те, кому высота не под силу...»

М. Ибрагимов

Я не совсем согласен с той частью статьи Р. Биктагирова в «Искусстве кино», где он сомневается в искренности дикторского текста в картине «Высокая нота». По-моему, наоборот, в фильме есть попытка без громких фраз показать, из чего складывается общий результат. Я назвал этот фильм негромким, но разве сила удара по клавише определяет силу звучания? Порой лишь прикосновение к ней рождает звук такой чистоты и ясности, что долго отзывается он в твоем сердце.

Р. Сабирзянов. Продолжая мысль Мазгута Ибрагимовича, мне хотелось бы сказать несколько слов о фильме «Дорога тепла». Фильм рассказывает, как в ненастные осенние дни участок Алексея Тартычева, экономя каж-

дую минуту, прокладывал теплотрассу. В картине не звучит медь оркестра, нет звонких финишей. Да, в сущности, работа еще и не закончена. Я хорошо могу понять, что значит такая работа — на ветру, в жару, в снег, в дождь. И всем им, кого мы увидели на экране, бригадирам Раису Ильмукачеву, Азату Хабибулину, Станиславу Данкеру, водителю Алексею Быкадорову, еще тянуть и тянуть километры трассы по огромной территории завода. Как они работали до приезда к ним съемочной группы, так и будут работать, попрощавшись с документалистами. Но в этой короткой ленте, как и в «Высокой ноте», мы почувствовали горячее дыхание жизни стройки. Камера приблизила нас к тем, чьими руками здесь создано все. Такие ленты, собранные вместе, по-моему, прежде всего и составляют экранную летопись строительства.

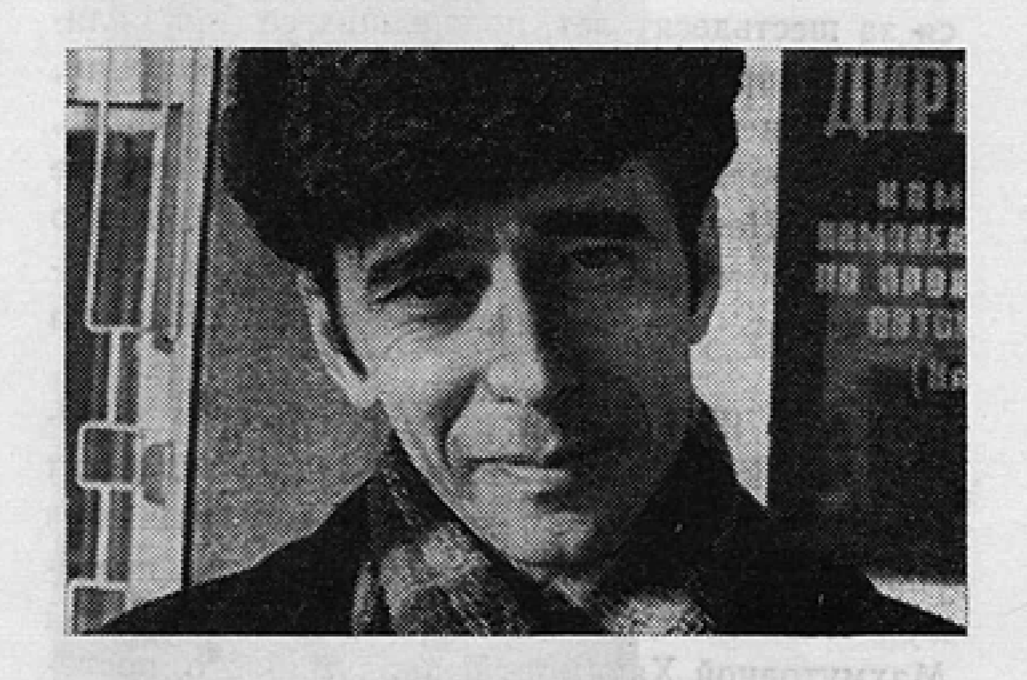
Н. Галиуллин. Я хочу обратиться к полнометражному фильму «КамАЗ-1974. Хроника строительства». Общение с кинематографом приучает нас и к его профессиональной лексике, которой я позволю себе сейчас воспользоваться. Так вот, мне кажется, что если фильмы «Высокая нота» и «Дорога тепла» сняты на «крупных планах» стройки и завода, то «КамАЗ-1974. Хроника строительства», пожалуй, единственная пока картина, авторы которой пытаются осмыслить гигантскую стройку как явление нашей общественной жизни, рассмотреть ее как одну из крупнейших народнохозяйственных программ страны в девятой пятилетке.

На первый взгляд, использованный в фильме прием — показ с помощью полиэкрана многих популярных дикторов телевидения Москвы выглядит всего лишь эффектным художественным приемом. Но потом понимаешь, что в нем заложен глубокий смысл.

Авторы рисуют нам картину стройки крупно, широкими мазками. Но в то же время строят композицию фильма так, чтобы на этой широкой панораме не потерялись люди. И здесь одна из главных, на мой взгляд, удач картины — восемнадцатилетняя Таня Тищенко, приехавшая сюда из Сибири по комсомольской путевке.

Не могу сейчас воспроизвести ее экранный монолог дословно, смысл его сводится к следующему: «Каждый человек намечает себе в жизни какую-то цель. — И мы видим, что, говоря это, она отвечает не только документалистам, но и себе самой многое пытается объяснить.— Один достигает ее, другой — нет! Почему я приехала сюда? Я, конечно, могла остаться дома, дома было бы спокойнее, легче. Но я считаю, что в жизни каждый человек должен что-то создать, построить... Есть ведь даже пословица такая: человек в жизни должен посадить дерево, вырастить ребенка. А если не в молодости, то когда же еще так вот взять и уехать и где-то построить город, огромный, красивый...»

Я когда слушал Таню, то думал, насколько же верное выражение родилось здесь у нас, в Челнах: «Люди создают КамАЗ, а КамАЗ создает людей». И думал еще о том, как важно для духовного климата рождающегося города, что в нем живет, работает, задумывается о своей судьбе такая вот Таня Тищенко. Ее пример подтверждает: «коммунистическая мораль»,



Н. Галиуллин

«коммунистическая нравственность» — не абстрактные слова, не отвлеченные категории, а суть конкретных человеческих характеров, характеров, рожденных шестью десятилетиями существования нашего общества. Как тут не вспомнить слова Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева из Отчетного доклада на XXV съезде партии: «Другой главный

итог пройденного пути — наш советский образ жизни. Атмосфера подлинного коллективизма и товарищества, сплоченность, дружба всех наций и народов страны, которые крепнут день ото дня, нравственное здоровье, которое делает нас сильными, стойкими,— таковы яркие грани нашего образа жизни, таковы великие завоевания социализма, вошедшие в плоть и кровь нашей действительности».

В фильме «КамАЗ-1974. Хроника строительства» показана судьба одного из наших славных бригадиров, Героя Социалистического Труда, бетонщика Алексея Новолоцкого. Высокого звания Героя он был удостоен на строительстве Иркутской ГЭС, потом был в его жизни Вилюй. Казалось, Новолоцкий всего достиг — уважения, авторитета, известности. Но нет, он, как и Таня Тищенко, по призыву партии устремился на берег Камы. Видно, такой уж беспокойный характер у советского человека: он постоянно спешит туда, где он нужнее всего Родине.

Когда Леонид Ильич Брежнев говорил о нашем советском образе жизни, сформировавшемся за шестьдесят лет, прошедших со дня Великой Октябрьской социалистической революции, он имел в виду опыт всего советского народа. Но я полагаю, что известный всей стране Алексей Новолоцкий и юная Таня Тищенко своей работой, своими биографиями тоже подтверждают справедливость слов Леонида Ильича.

«КамАЗ-1974. Хроника строительства» в определенной мере восполняет пробел в экранном осмыслении темы. Но, честно скажу, только в определенной мере. Нельзя не разделить поэтому сожаления, высказанного Гульсабирой Махмутовной Хакимовой: продуманного, последовательного кинонаблюдения за крупнейшей стройкой страны не велось, это досаднейший просчет кинематографистов, который сегодня не компенсируешь никакой «реконструкцией» событий.

Л. Шилова. Действительно, отдавая должное большой и интересной работе документалистов, нельзя не отметить, что в съемках много упущено, причем, быть может, самое интересное, наиболее характерное именно для создания

Л. Шилова

Камского автозавода. Особенность нашей стройки заключается в том, что впервые в отечественной практике при сооружении предприятия такого масштаба проектирование, строительство и монтаж оборудования велись одновременно. Что это означало? Прежде всего, существенно сократились сроки строительства. Но такие темпы потребовали одновременно рабочих самых разных профессий. Огромный поток энтузиастов, устремившихся со всей страны строить автомобильный гигант, увеличил численность города — буквально на глазах — почти в десять раз. Сейчас Набережные Челны с населением в 250 тысяч человек стали вторым после Казани городом в Татарии. Создание новых Набережных Челнов стало интереснейшим социальным экспериментом. Город рождался одновременно с заводом. Причем здесь постарались учесть горькие уроки некоторых прошлых строек. Дома строились сразу со всеми удобствами, а вместе с жильем возводились школы, магазины, детские сады... Не всегда удавалось осуществить задуманное полностью. Но курс был взят на создание современного города, с пригородной сельскохозяйственной зоной, которая обеспечила новоселов-камазовцев свежими продуктами питания.

Хочу обратить внимание на еще один процесс, хотя он менее заметен взгляду, но чрезвычайно важен. Это сложнейший и интереснейший процесс профессиональной переориентации значительного количества челнинцев: город-стройка становится городом-заводом.

Почему же мы не увидели всего этого на экране?

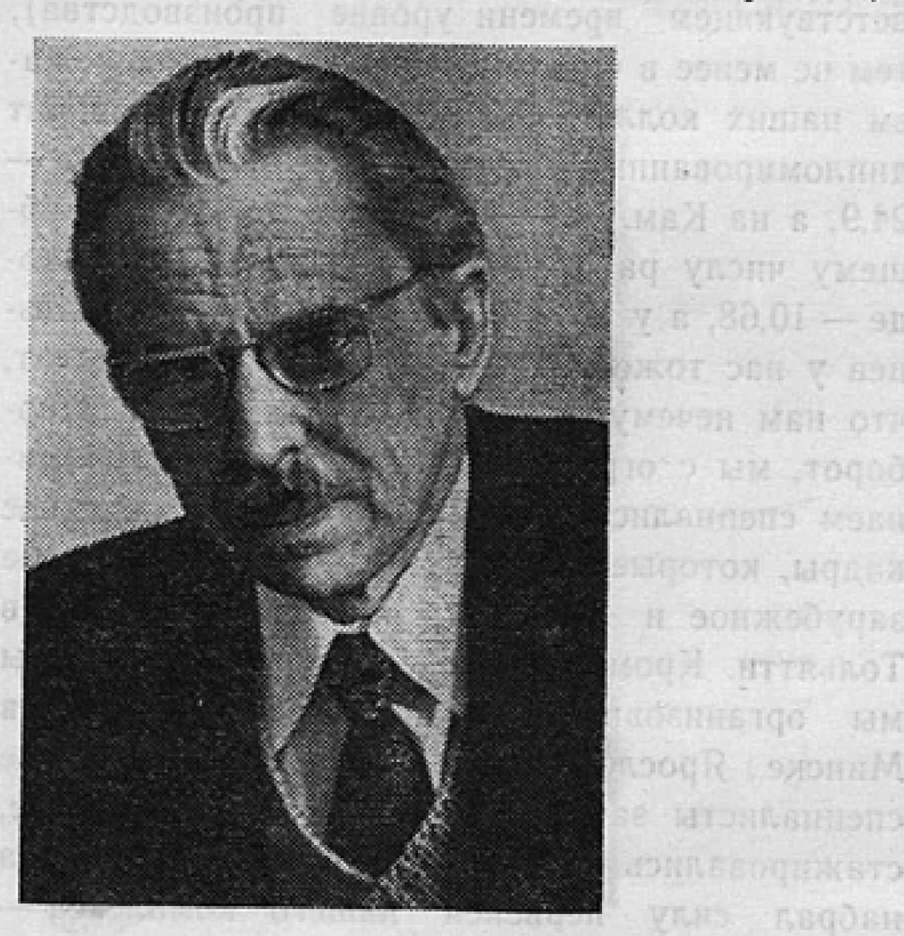
Итак, съемки на КамАЗе были прерваны в очень интересный момент кинонаблюдения, как раз тогда, когда социальный эксперимент стал приносить уникальный материал. Думается, причин тому было несколько и исследовать их очень важно. Попробуем рассмотреть хотя бы основные. Для этого следует познакомиться с первыми экранными работами, снятыми далеко от КамАЗа, на трассе Байкало-Амурской магистрали, сообщение о сооружении которой тоже всколыхнуло всю страну. В те дни десятки кинооператоров приезжали на пока еще небольшие участки освоения магистрали, часто снимали одних и тех же людей, которые кочевали из фильма в фильм, из киножурнала в киножурнал.

Если сравнить итоги съемок первого периода работ на КамАЗе и на БАМе, то обнаружится немало сходного. Ничего удивительного здесь, разумеется, нет. На призыв партии откликнулись замечательные люди — практически ровесники. Они устремились строить не только завод, железную дорогу, но и свою жизнь. И в первом и во втором случае с помощью кинопленки мы воочию видим высокое проявление гражданственности и патриотизма, романтики советской молодежи. Но не будет ли справедливым признать, что этот романтический порыв — первый поезд в тайгу, первый колышек в степи, первую палатку, первый костер — снять было легче, чем последующий этап жизни большой стройки, зрелищно менее выигрышный. Тот период, где главное могло открыться только внимательному, вдумчивому взгляду в результате длительного наблюдения.

Поэтому, думается, при планировании и координации сил всего отряда документалистов страны следует распределять их так, чтобы понятное желание энтузиастов-операторов отправиться в путь с первым десантом на ту или иную стройку сочеталось с кинонаблюдением на тех объектах, где оно может принести глубинные результаты. Иначе и на БАМе могут оказаться не снятыми интереснейшие события и явления.

Да, много важного в Челнах не было снято. Но жизнь и сегодня предоставляет новый и интересный материал.

Б. Клепацкий. Я видел несколько документальных фильмов о КамАЗе. В одном из них, давая интервью, мне даже довелось сниматься самому, что свидетельствует о моей личной причастности к кинопублицистике. Но если говорить серьезно, хотелось бы отметить вот какой, на мой взгляд, существенный пробел в общем киноповествовании. В фильме «Счастливого пути, КамАЗ», авторам которого я, к слову сказать, и давал интервью, приводится такой пример: Сергея Адлера, шлифовщика высшей квалификации, пригласили на КамАЗ из Перми. Мы смотрим на экран, видим этого черноголового парня и понимаем — ведь он в своем деле Карузо! По такому принципу и шел подбор кадров на КамАЗе. Документалисты увидели и отметили эту важную деталь—



Б. Клепацкий

уникальность КамАза требует специалистов самой высокой квалификации на каждом рабочем месте, ибо здесь сосредоточена самая современная в области автомобилестроения техника.

К сожалению, большинство фильмов (в их числе и тот, о котором я сейчас упомянул) говорят о тех сторонах жизни строительства, которые типичны и для других больших строек нашего времени, и редко фиксируют своеобразные черты именно Камского комплекса.

Н. Галиуллин. Борис Трофимович, мне кажется, здесь интересно задуматься и над цифрами. Средний образовательный индекс у нас самый высокий в отрасли — 10,27, выше даже, чем на ВАЗе в Тольятти. Замечу к слову, что хотя Волжский завод по праву считается флагманом нашего автомобилестроения (речь идет о соответствующем времени уровне производства), тем не менее в чем-то сегодня мы уже опережаем наших коллег. Скажем, средний процент дипломированных специалистов на ВАЗе — 24,9, а на КамАЗе — 31,87, членов КПСС к общему числу работающих на Волжском заводе — 10,68, а у нас — 11,67, процент комсомольцев у нас тоже выше. Это, конечно, не значит, что нам нечему учиться у наших коллег. Наоборот, мы с огромной благодарностью вспоминаем специалистов ВАЗа, готовивших для нас кадры, которые изучили и освоили новейшее зарубежное и отечественное оборудование в Тольятти. Кроме того, наши учебные базы мы организовывали в Москве на ЗИЛе, в Минске, Ярославле, Горьком, Казани. Многие специалисты завода, в том числе и рабочие, стажировались за границей. А сейчас, когда набрал силу первенец нашего комплекса — ремонтно-инструментальный завод, он сам стал школой опыта не только для камазовцев.

Б. Клепацкий. Теперь уже к нам ездят учиться, осваивать передовую технику, организацию производства. Вот они, не освоенные документалистами интереснейшие пласты жизненного материала.

А наша техника, наш производственный ритм, наши масштабы — разве это не темы для документалистов? Сегодня на КамАЗе обретают жизнь уникальнейшие, пионерные проекты технических решений не только для нас, но и для мирового автомобилестроения.

Я говорю сейчас не о технико-пропагандистских картинах, а о подлинно художественно-публицистических фильмах, где осмысливается сочетание проблем научно-технической революции с проблемами социальными. Вот только один «узел»: чем крупнее предприятие, тем оно консервативнее. Огромные капитальные вложения, масса эффективных уже внедренных, реализованных технических идей — все это рождает — порой даже невольно — стремление подольше сохранить производство в сложившемся виде. А в проект КамАЗа были заложены такие решения, которые допускают возможность изменений в производстве, позволяют «реагировать» на технический прогресс. Для того, чтобы поддерживать и развивать эту тенденцию, на КамАЗе создано принципиально новое подразделение — исследований и технического развития.

Я не знаю, как показать средствами документального кинематографа воплощение наших усилий в жизнь, но тот, кто сделает это, выполнит очень важную общественную задачу, ибо образная сила искусства поможет наглядно объяснить огромной аудитории сущность современной технической политики партии. Другими словами, каждый строитель КамАЗа поймет, во имя чего он работает, а тысячи зрителей — во имя чего мы недосыпаем, отдаем труд своих рук, жар своих сердец.

Впрочем, я вижу и обратную связь между нашим трудом и документальным кинематографом. Что такое КамАЗ? Это не виданная никогда прежде степень насыщенности техникой, ее современный уровень, очень напряженный производственный ритм. Это — как следствие — качественные изменения в самой природе труда рабочего. Машины в огромной степени облегчили труд людей, взяв на свои плечи все самое тяжелое, утомительное, неблагодарное. Но как будет чувствовать себя человек, столь плотно окруженный техникой? Не покажется ли он себе около нее маленьким, почти не нужным? Это важная проблема психологической совместимо-

сти человека и машины. Я думаю, не найдется современного человека, которому было бы не интересно увидеть об этом фильм. Но, говоря об обратной связи, я имел в виду еще и другое: длительное кинонаблюдение в этой ситуации многое помогло бы понять и нам, кино пришло бы на помощь производству, науке.

А проблема конвейера, которая тоже не может нас не волновать? Одна из важных забот каждого производства, работающего по конвейерному методу, причем забота не только и не столько техническая и организационная, а прежде всего социальная, особенно в условиях нашего общества,— проблема монотонности труда рабочего на конвейере. Так вот, пусть документалисты снимут конвейер автосборочного завода КамАЗа. Здесь большинство операций выполняют сборочные автоматы. Роль рабочего сводится к управлению, наблюдению и контролю, то есть не к механическому, а к р а з у м н о м у труду. Монотонность уходит с конвейера. И здесь документалисты могут методом вдумчивого кинонаблюдения внести ясность в проблему, оказать нам огромную пользу.

Все это не обязательно загонять в рамки научного киноэксперимента. Наоборот, только дыхание искусства поможет глубже осмыслить происходящее. Вот почему я за такое глубинное постижение искусством жизни сегодняшнего КамАЗа и его рабочих. Ведь камазовец — это человек, который в мире сложных и умных машин чувствует себя их хозяином, в известном смысле он является моделью рабочего завтрашнего дня всей советской индустрии. Это и надо показать на экране.

Итак, разговор о пробелах в кинонаблюдении за КамАЗом идет уже не с точки зрения того, что не сумели снять, а с позиций более перспективных: что надо и можно снимать. Чуть ли не в каждом тезисе заместителя генерального директора КамАЗа — основа для фильма. Причем темы для будущих лент «читаются» не только в прямых советах камазовцев, а вытекают и из общего контекста разговора. Вот любопытнейшая деталь: отношение на КамАЗе к заводу в Тольятти. Здесь, в Челнах, все признают высокий авторитет ВАЗа, его флагманское положение в отрасли с точки зрения организации труда, технической политики, использования новейших достижений научной мысли. Признают и соревнуются с ним в стремлении организовать производство, отвечающее высшим мировым стандартам. Причем следует говорить именно о с о р е в н о в а н и и, ибо на КамАЗе не просто хотят достигнуть уровня ВАЗа, соответствовать ему, но и превзойти показатели завода в Тольятти. Думается, это может послужить интересным материалом для нового фильма о КамАЗе.

И. Козырева. Мне кажется, кинематографистам следует изучить опыт не только свой, но и «смежный». Нам на КамАЗе нравится, как серьезно и последовательно ведет, скажем, наблюдение за строительством автозавода и жизнью города журнал «Новый мир». Публикуемые там очерки (причем некоторые принадлежат перу наших, челнинских авторов; напомню статью секретаря парткома КамАЗа А. Родыгина) отличает вдумчивое и серьезное осмысление увиденного. А разве не знаменателен тот факт, что в Набережных Челнах более двух месяцев прожил французский писатель Андре Ремакль, собирая материал для романа о КамАЗе. За это время он, что называется, из

И. Козырева

«КамАЗ-1974. Хроника строительства»

«Батыр строится»

«Коммунисты КамАЗа»

«Есть первый КамАЗ»

«Прямая связь»

«КамАЗ начинается»

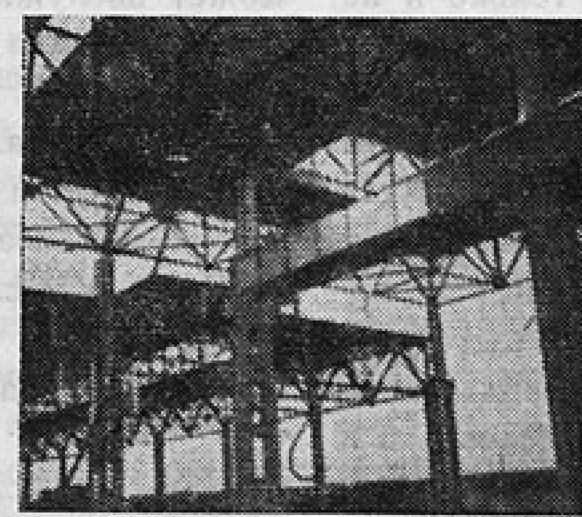
на стр. 13:

«Дорога тепла»

«КамАЗ на конвейере»

«Бригадир Раис Ганеев»

«Бригадиры КамАЗа»



конца в конец весь завод и город шагами промерил.

Для чего я это говорю? Мне представляется, что документалисты еще далеко не в полной мере организовали наблюдение за КамАЗом. Когда я смотрела фильм «КамАЗ на конвейере», то очень обрадовалась, увидев на экране кузнечный завод КамАЗа, первую поковку, которую доверили кузнецу Герману Анатольевичу Гладких. Интереснейший это эпизод, теперь он уже в летописи КамАЗа. Но честно скажу, не припомню другого подобного эпизода на экране. Конечно, интересно снимать красавец наш РИЗ — ремонтно-инструментальный завод или главный конвейер, где на глазах рождается автомобиль. Но как не пожалеть, что практически не ведутся съемки на прессово-рамном, дизельном, литейном, колесном заводах, на уже упоминавшемся кузнечном, где тоже трудятся замечательные люди, происходят важные процессы. Так теряется материал для летописи. И не только для нее. Мне очень запомнились яркие и впечатляющие полиэкранные фильмы «Наш марш», «Интернационал» и ряд других. Мне кажется, что, имея богатую и многообразную хронику, снятую «по всему фронту» строительства КамАЗа, можно было бы сделать полиэкранный фильм о заводе и нашем городе, где на экране, скажем, одновременно появлялось бы изображение строительства всех заводов комплекса или первого колышка в степи и первого автомобиля.

Здесь говорилось, как важно дать зримое ощущение движения, процесса. Не желая обидеть профессиональных кинематографистов, хочу все же привести в качестве примера наших кинолюбителей, которые объединились вокруг кинокорреспондентского пункта центра научно-технической информации — «Информэнерго» на «Камгэсэнергострое». Наряду со своим прямым назначением — созданием технико-пропагандистских фильмов, обобщающих передовой опыт строительства, — энтузиасты-кинолюбители ведут летопись КамАЗа. Благодаря им сняты первые дни стройки, запечатлены ее интересные события.

Н. Мальнев. Разумеется, очень важно дать яркую и масштабную характеристику строящегося автогиганта, развернутую социальную характеристику молодого города. Но коллективный портрет Набережных Челнов не сло-

Н. Мальнев

жишь, не имея интересных экранных биографий строителей КамАЗа. С этой точки зрения мне очень понравилась картина «Бригадир Раис Ганеев». В нем мы видим нашего товарища, который и работает отлично и отдыхает весело, от души. Есть в этом фильме то, что, к сожалению, пока редко встречается на экране, — творческое наблюдение за человеком, внимательное, заинтересованное. Такое «наскоком» не снимешь. Мы видим Раиса на строительстве со своей бригадой, видим, как он навещает в родной деревне отца и мать, помогает им по хозяйству, видим его за конспектами в студенческой аудитории, в лесу на лыжне. А разве забудешь замечательный эпизод, когда Раис Ганеев с молодой женой отмечают новоселье в только что полученной квартире. И среди гостей — оператор, запечатлевший бокалы с шампанским на импровизированном столе из... чемоданов, первое и пока что единственное, что успели занести в квартиру.

Я не хочу сказать, что фильм о Ганееве совершенен, но считаю нужным отметить его особо, потому что знакомство с документальными лентами о КамАЗе, особенно когда смотришь их сразу, рождает ощущение некоторой неудовлетворенности. Будто не двести пятьдесят тысяч человек живет и работает в Набережных

Челнах — чуть ли не одни и те же лица на экране переходят из фильма в фильм. А разве у нас в огромном коллективе завода, в городе мало других людей, ярких и талантливых, чтобы ограничиваться одними и теми же, пусть даже очень уважаемыми передовиками производства?

И еще одно. Тех, кого мы видим на экране, документалисты чаще всего снимают в похожих условиях — на торжественном собрании или митинге. А если на производстве, то однообразно, не находя ярких запоминающихся деталей, без чего, как я полагаю, немыслимо произведение искусства.

Н. Галиуллин. В затронутой только что теме есть, на мой взгляд, очень важный аспект. Вот мы говорим: расширяя поиск героев для новых документальных лент, следует одновременно сосредоточить внимание на наших передовиках производства, лучших людях КамАЗа, вести за ними длительное кинонаблюдение, чтобы потом можно было создать полноценные, яркие экранные портреты «героев нашего времени». С этим трудно не согласиться. Я только хочу задуматься вот о чем. Когда человек отлично работает, является хорошим примером для других, естественно, на него обращают больше внимания товарищи, общественные организации. Все это накладывает на человека особую ответственность. И хотя она почетна, выдержать ее не просто. И дано не каждому. Те камазовцы, которых мы видим в кадре, заслуживают этого. Но я вспоминаю одного из бригадиров КамАЗа, о котором несколько лет назад мы говорили как об одном из передовых. Сегодня его нет на стройке. Он уехал в отпуск и не вернулся, прислал письмо, в котором честно признался, что не находит в себе сил для того, чтобы жить и работать так, чтобы оправдать возложенные на него надежды, соответствовать тем высоким, не только производственным, но и человеческим критериям, на которые ориентируется камазовский коллектив. Теперь, вспоминая этого молодого парня, я прихожу к выводу, что были основания предположить такой исход. Конечно, следует упрекнуть его в отсутствии духовной силы, характера, наконец, просто мужского самолюбия. Но в то же время следует честно признаться: и мы вовремя не разобрались в том, что творится в душе этого человека. Может, слишком рано доверили ему ответственное место бригадира. Потому и нам, партийным работникам, и документалистам следует отчетливо сознавать, что в каждом отдельном случае мы имеем дело не просто с «передовиком производства», с «маяком соревнования», а с конкретным человеком. Нужно заботиться не только о решении творческой задачи, об идейно-художественном уровне воплощения темы на экране, но и думать о человеке, которого ты снимаешь.

И. Козырева. Нужно вести широкий, активный поиск героев для новых документальных лент о КамАЗе. Я уже называла статью секретаря парткома КамАЗа А. Родыгина в «Новом мире». Сколько в ней имен! А какие за каждым из них биографии! Но мало найти — надо еще и уметь снять, «подать» зрителю. Мне, например, кажется, что на экране больше всех не повезло Вазыху Мавликову. Все мы знаем, какой он замечательный человек, добрый, отзывчивый товарищ, прекрасный работник. На экране он выглядит несколько холодноватым.

Несколько слов о ленте «Счастливого пути, КамАЗ» — самой новой полнометражной картине. К сожалению, претензии, уже высказанные собравшимися за «круглым столом», справедливы и по отношению к этой картине. Она лишь в незначительной степени подметила те принципиально новые процессы и явления, которые характерны сейчас для Набережных Челнов, хотя в фильме есть ряд достоинств. Об одном удачном эпизоде, связанном с принципом формирования коллектива завода, здесь уже говорил Борис Трофимович Клепацкий. Я же хочу обратить внимание вот на что. Авторы знакомят нас с двумя судьбами — Валерия Седова, прославленного бригадира, председателя совета бригадиров, и уже упоминавшегося мной строителя Вазыха Мавликова. Седов приехал в Челны среди первых. Казалось бы, столько сил сюда вложил, живет в новом городе, в новой квартире. Что еще человеку надо? Но нет, он вновь собирается в дорогу. Не знает только, на север или на

восток... А Вазых Мавликов — из Казани, об отъезде он и не помышляет. Может быть, потому, что он строит город, а Седов — завод? Может быть... Во всяком случае, экран заставляет задуматься о двух жизненных дорогах. Но, к сожалению, тема только заявлена, фильм не продолжает, бросает ее...

Л. Шилова. Здесь мне хотелось бы вновь вступить в разговор и вспомнить картину, которую мы в программе, по-моему, незаслуженно проглядели. Это фильм «Прямая связь», во многом несовершенный, неровный, порой непоследовательный, но есть в нем то, что отсутствует в других: постановка актуальных проблем жизни города. Авторы фильма задались целью показать, что результаты труда коллектива прямо связаны с условиями жизни рабочего, его семьи, и подчеркивают, что забота о каждом камазовце — принципиальное партийное дело в Набережных Челнах. На экране ведется анализ: что осложнило жизнь тем людям, которые уволились с завода, что у нас еще затрудняет быт людей?

Анализ этот порой сбивчив, но попытка разговора начистоту все же видна. Мы наблюдаем на приеме у руководителей партийных и общественных организаций завода и строительства людей, озабоченных проблемами жилья, детских учреждений. Чередой интервью авторы фильма показывают нам: челнинцы не ждут помощи со стороны, ищут внутренние резервы. В городе сегодня не хватает детских садов. Это серьезно осложняет жизнь молодым родителям, занятым на работе. В городе, где средний возраст жителей — 25 лет, бабушки и дедушки наперечет. Что же делать? Фильм заставляет думать о важной городской проблеме, зовет к ее обсуждению. Это ли не одно из назначений кинопублицистики? Но если ставить какую-либо проблему, то надо вести разговор серьезно, остро, не уходить от трудностей. А вспомните «Прямую связь»: на экране приемная секретаря партийного комитета комплекса, к нему пришли люди со своими проблемами, горестями, радостями. Хочется увидеть, что будут они говорить, как поведут беседу, какое решение примет руководитель... И вдруг — разочарование. Вместо того, чтобы показать всё это, в своем экранном рассказе авторы уходят от острых нерешенных проблем.

Для нас, работающих и живущих в Челнах, такой подход неприемлем. У большого КамАЗа — большие проблемы. Тут ничего удивительного нет — опыта таких строек еще нет, и достается он нам, этот опыт, как говорят, «методом проб и ошибок», так что стесняться нечего. К тому же надо было одновременно строить и завод и город в чистом поле, принимать и устраивать по тридцать-сорок тысяч человек ежегодно, то есть примерно столько, сколько вообще жило в Челнах до начала стройки.

Острота, проблемность фильмов о КамАЗе зависит от того, насколько глубоко исследуется в них наша жизнь во всех проявлениях. Нельзя ее сводить только к праздникам и митингам. Ленинское требование быть в гуще народной мне представляется определяющим и для тех, кто пишет камерой историю КамАЗа.

Ф. Харисова. У нас в Челнах люди взрослеют, наверное, быстрее, чем где-либо, — сама обстановка стройки такова, что способствует раннему возмужанию — человеческому, идейному, политическому. Меня в фильме «КамАЗ-1974. Хроника строительства» тоже тронула судьба юной Тани Тищенко. К сожалению, редки еще такие удачи в показе молодых строителей КамАЗа. А ведь у нас трудится более шестисот комсомольско-молодежных бригад! Сумели ли мы по-настоящему познакомиться хотя бы с одной из них в фильмах «Бригадиры КамАЗа», «Счастливого пути, КамАЗ» или даже «Высокая нота»? Честно говоря, нет. А как хотелось бы увидеть молодых: как они работают, отдыхают, как складывается их личная жизнь. Свадеб, правда, на экране более чем достаточно, чуть ли не в каждом фильме мчатся машины с куклами и шарами. Но эта внешняя атрибутика не может заменить настоящего рассказа о молодых строителях КамАЗа. Вот, скажем, в фильме «КамАЗ начинается» появляется молодой парень из Волжска Виталий Хориченко. Оператор снял его на теплоходе — он еще только ехал на КамАЗ. Потом мы увидели его

Ф. Харисова

уже за работой — в комсомольско-молодежной бригаде. Со времени этих съемок прошло шесть лет. Казанские документалисты не раз с тех пор были на КамАЗе, но почему-то не возвращались к судьбе Виталия Хориченко, хотя, наверное, интересно и поучительно было бы проследить за ней.

На КамАЗе все отвечает самым современным стандартам. Даже спецодежда. Посмотрите, в каких изящных брюках и куртках работают люди на конвейере автосборочного завода, где автомобиль выпускают в большую жизнь. Так вот, я заметила, что наши челнинские модницы и модники одеваются теперь «под камазовцев». Даже в моде КамАЗ сегодня законодатель. Конечно, про это можно сказать: «мелочь», «деталь». Но какая разительная деталь! Ведь для молодежи восприятие содержания приходит порой через форму, значит, КамАЗ сегодня отвечает вкусам и чаяниям современного парня, девушки во всем: от характера труда, от ритма жизни города до фасона спецодежды.

В то же время я двумя руками голосую за появление таких картин, о которых только что говорила Лидия Викторовна Шилова. Как бы мог нам помочь документальный экран в постановке актуальных проблем, жизненно важных для молодежи! Взять ту же проблему свободного времени в Челнах. Здесь у нас работы — непочатый край. К нам приезжает молодежь из разных мест, многие — из крупных промышленных центров, где сеть учреждений культуры шире, чем в Челнах. Нам необходимо позаботиться о том, чтобы новые челнинцы не ощущали духовного голода, жили интересной, насыщенной жизнью не только на производстве.

В этой области у нас есть определенный положительный опыт, быть может, даже заслуживающий популяризации. Я имею в виду работу наших общежитий, где воспитатели работают творчески, с выдумкой. Почему-то мы не видели этого в фильмах. У нас существует великолепный Дворец культуры «Энергетик», запланирован еще один.

А вот на танцевальной площадке в новом городе такая тьма народу, что мало удовольствия танцевать в этой толчее. За частным фактом — серьезная проблема. У молодых жителей Челнов самые разнообразные интересы и вкусы, было бы ханжеством считать, что каждый после работы устремляется в библиотеку или на курсы кройки и шитья. Как никакому другому городу, нам нужны и танцевальные веранды, и парки культуры с интересными современными аттракционами, и молодежные кафе, где бы читали стихи, слушали современные музыкальные ансамбли, просто танцевали.

Видите, сколько у нас еще нерешенного, того, что мы еще не смогли, не успели сделать. И, работая над фильмами, документалисты не должны занимать позицию лишь фиксаторов недочетов. Настоящая партийная кинопублицистика своей наступательной энергией, активностью должна помогать преобразованию действительности.

Р. Сабирзянов. Я от имени рабочего зрителя Набережных Челнов хочу присоединиться к мнению секретаря горкома партии и секретаря горкома комсомола. Документальные фильмы о нашей жизни — это не семейный альбом. Они не должны быть лишь умилительными картинками, а должны говорить и о наших недостатках, критиковать нерадивых, смело ставить нерешенные вопросы. Чем документальное кино отличается от прессы? А ведь ни один номер газеты не выходит без острых критических ма-

териалов. Почему же такое эффективное средство агитации и пропаганды, как кино, должно отставать? Не только «Фитиль» должен бичевать недостатки, это — разумеется, в другой форме — надо делать в хроникальных фильмах и журналах. Документальное кино должно быть боевитым, наступательным, помогающим строить новую жизнь не только пропагандой лучшего, передового, но и борьбой с отсталым, мешающим идти вперед.

Н. Галиуллин. Каждый из нас откровенно высказывался здесь о просмотренной кинопрограмме. Но читатель журнала не сидел с нами во время просмотра в зале челнинского кинотеатра «Батыр», порой замиравшем от волнения, не аплодировал вместе с нами наиболее удачным эпизодам, не улыбался радостно и счастливо, узнавая на экране себя и своих товарищей. Вторая коррекция от увиденного рождалась уже во время разговора, когда мы сосредоточивали внимание на упущенном, на проблемах. Об этом точно сказал Рафис Салихзянович Сабирзянов: «Мы пришли сюда не тосты друг за друга произносить». Хотя в то же время следует учесть, что в оценке сделанного документалистами мы были не только нападающей стороной, но и болельщиками.

Тем не менее я продолжу критическую направленность нашего разговора. Задумаемся еще об одной, с моей точки зрения, очень важной стороне просмотренной программы — о зрелищности. Даже мы, не профессионалы, а обычные зрители, почувствовали, что телевидение с его прямыми репортажами с места события составило серьезную конкуренцию документальному кино. Но, уступив телевидению в оперативности показа событий, документалисты должны «отыграть» потерянное в образной силе показанного на экране. Ведь часто и одной детали достаточно, чтобы надолго запомнилось увиденное. К примеру, телевизионные новости первыми показали открытие трамвайной линии в Набережных Челнах. Но подлинный смысл этого события открылся для меня только после просмотра фильма «Счастливого пути, КамАЗ». У меня и сейчас эти кадры стоят перед глазами. Ярко-красный новенький трамвай катит себе по улицам города, а потом, как корабль со стапелей, устремляется в степь и действительно будто плывет к заводу по ней. Поразительное зрелище. Фильм снят летом. Но и зимой вижу я этот трамвай как бы глазами оператора фильма, только теперь он мчится по белоснежной равнине. И это т а к ж е прекрасно! Я думаю, что в данном случае экран помог мне, да убежден, что и многим челнинцам, увидеть решение не только градостроительной, но и эстетической задачи в частном прозаическом факте — начале трамвайного движения в городе.

Вот такого видения материала часто не хватает создателям просмотренных нами лент. Трудно представить себе более волнующее, более яркое зрелище, чем сборка первого «КамАЗа». Сколько долгих дней шли Челны к этому мгновению! Сколько раз в снах и мечтах наступал он для всех строителей, какое бы — самое ответственное или самое скромное — место ни занимал этот строитель на стройке. И вот этот день, этот миг наступил. Лучшим из лучших доверено собрать машину. А самым достойным — занять место в кабине первого «КамАЗа», чтобы свести его с конвейера. Вот он, миг истории. Его, конечно, не сравнишь с пуском трамвая.

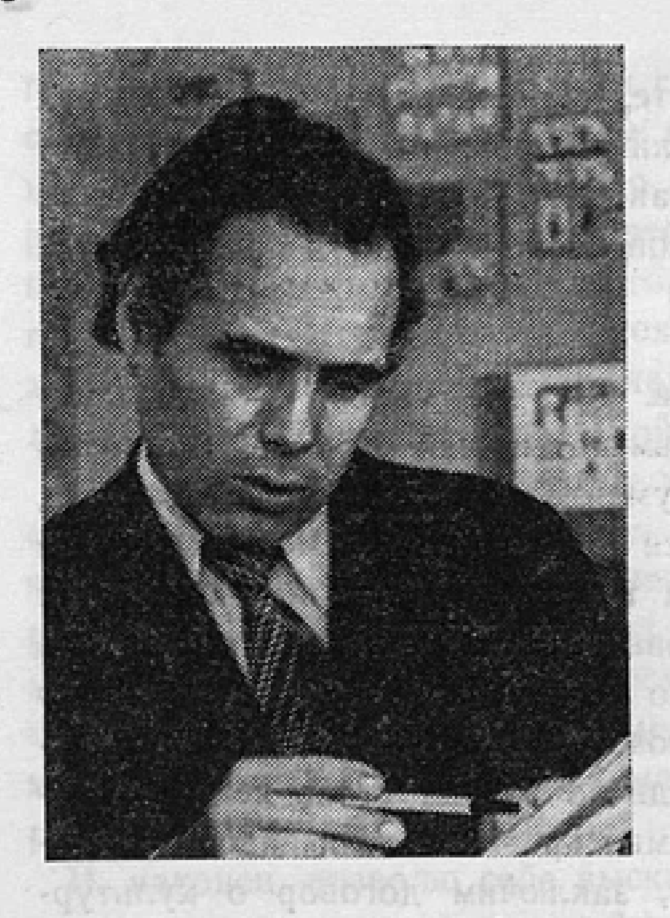
Но посмотрите фильмы «Есть первый КамАЗ» или «КамАЗ на конвейере». Там вроде бы сняты и митинг, и первые метры движения машины, и водитель-испытатель Валерий Перетолчин за рулем первого «КамАЗа». Но, странное дело, еще и еще раз пересматриваешь эти кадры, и не покидает ощущение, что авторам так и не хватило какой-то детали, которая передала бы атмосферу события, его волнующую суть. А ведь жизнь давала для этого исключительный материал.

Мы говорим, что первый «КамАЗ» стал праздником для всей страны. Но для нас на заводе праздник этот длился целый год. Мы никогда не забудем того вдохновенного чувства приподнятости, которое охватило буквально каждого рабочего. Это было время многих интереснейших начинаний, инициатива била ключом. На каждом рабочем месте перевыполнялись нормы. Всюду возникали штабы, которые организовывали соревнование. Никого не надо

было убеждать работать лучше. Порой человек, отработав свою смену, оставался у станка: ему было интересно, что произойдет в цехе в следующей смене. Так, например, работали три брата Рахимовых, литейщики с литейного завода, участвовавшие в монтаже оборудования. Это один пример, а их можно было привести сотни. Мы, партийные работники, гордились своим коллективом, не скрою, мы были счастливы.

Я верю, пройдет время, появятся романы и художественные фильмы, посвященные этим дням. И кто-нибудь, быть может, недоверчиво скажет: «Это ведь только в фильмах и романах так бывает». А ведь так было. И доказать это могла документальная съемка. Очень жаль, что не было запечатлено на экране то, что могло многое объяснить зрителям фильма «Есть первый КамАЗ», наблюдающим за первыми шагами нашего первенца. Не хватило авторам, казалось бы, совсем малого, чуть-чуть. Но именно «чуть-чуть» и сделало бы из факта событие, а бесстрастную информацию перевело бы в ряд искусства, как случилось в том эпизоде картины «Есть первый КамАЗ», когда ранним утром четыре новенькие машины вкатили на Красную площадь. Эпизод удался, запомнился именно потому, что здесь есть дыхание настоящего искусства. О таком поиске, таком подходе к съемке документалисты и должны, по-моему, думать неустанно. Второй раз снять первый «КамАЗ» невозможно.

И. Сабирзянов. У нас, прокатчиков, — свое, может быть, особенно пристрастное отношение ко всем фильмам, рассказывающим о тружениках гиганта на Каме. Нам, отвечающим за то, чтобы вся кинопродукция как можно быстрее дошла до зрителя, стала достоянием десятков тысяч людей, трудящихся в цехах и на строительных площадках КамАЗа, наверное, виднее, чем другим, насколько порой кинолетопись стройки отстает от ритма работы и города и завода, с каким досадным опозданием доходят к нам оперативные выпуски кинохроники, спецвыпуски, рассказывающие о важнейших этапах строительства, полнометражные картины.



И. Сабирзянов

А ведь интерес к фильмам такого рода поистине огромный и всеобщий: люди узнают себя на экране, своих товарищей, близких, им не надо пространно объяснять суть и тонкости непростых проблем дела. Только лишь появится сообщение о выходе на экраны картины о КамАЗе, как нашу контору буквально засыпают просьбами, заявками. И те немногие копии, что имеются в нашем распоряжении, «гоняют» буквально круглые сутки. Я разделяю обиду монтажника, токаря, сборщика, которым мы порой вынуждены предлагать фильмы, пусть и интересные, но зачастую утратившие актуальность, говорящие о проблемах, уже решенных. Не случайно и здесь, за «круглым столом», высказывалась претензия: в разгаре год 77-й, а на экране — все еще 74-й. А ведь сколько означает здесь, в Набережных Челнах, каждый год, каждый месяц, каждая неделя!

Но и этим не исчерпывается перечень наших проблем, скажу даже — наших обид. Наша контора получает копии на широкой пленке, а аппаратурой для их демонстрации располагают всего несколько залов. У нас же есть немало кинопроекционных установок в заводских красных уголках, в общежитиях, профессионально-технических школах и училищах. Это огромное подспорье в агитационно-пропаган-

дистской работе, но используем мы его из рук вон плохо. Если уж обычные копии поступают к нам с неоправданно большим опозданием, то узких копий совсем не хватает и приходят они еще позже.

Р. Лукманов. Да, мы мало и с опозданием получаем фильмы о нашей стройке. Во время фестиваля документальных фильмов о КамАЗе, проводившегося в Набережных Челнах, студии кинохроники и телевидения привезли к нам свои копии новых фильмов и оставили их нам на 15 дней. Но это капля в море для бурно растущего огромного города, где интерес к кинолетописи родного завода столь велик. Завтра придут ко мне представители завода — давайте, скажут, заключим договор о культурном сотрудничестве, давайте доспорим о фильмах, которые были во время фестиваля показаны прямо в цехах, в рабочей аудитории. Что я им скажу в ответ? Обсуждать обсуждали, а вот показать еще раз не могу.

Р. Лукманов

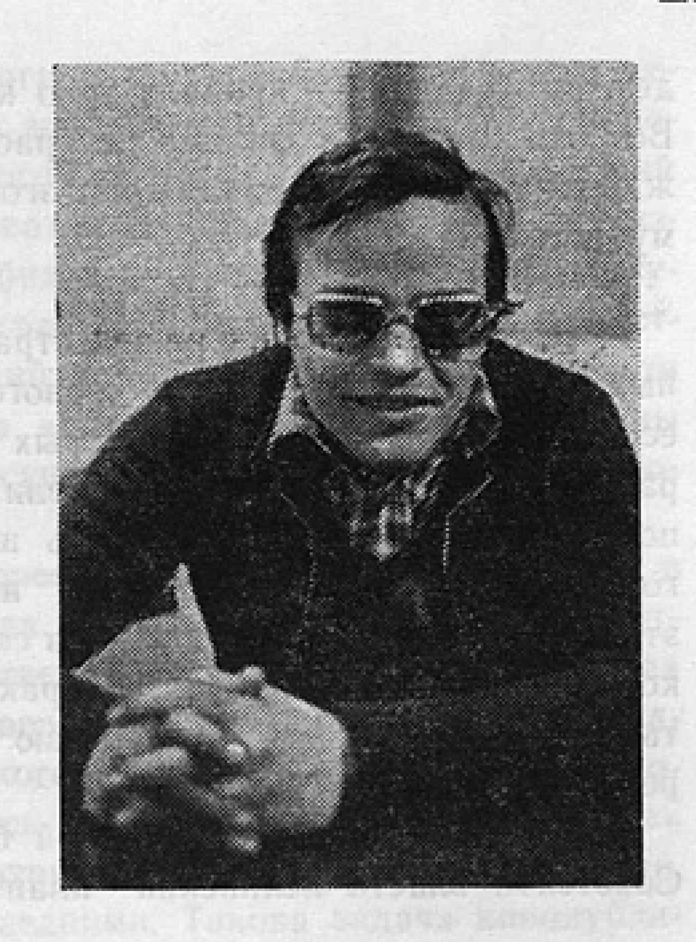
Нашему городу, да, наверное, и не только ему, жизненно необходимо выработать новые формы работы с документальными лентами, постараться найти эффективные формы показа картин. Кстати, и любительские ленты мы тоже должны демонстрировать более широкой аудитории, быть может, даже организуя для этой цели специальные фестивали.

Лино Макри. Я всего лишь год назад приехал в Набережные Челны, но сегодня горжусь, когда советские друзья называют меня «камазовец».

Уникальная стройка на Каме стала для меня на это время домом — не случайно со мной здесь моя жена Катерина и наша четырехлетняя дочка Микела. Моя профессия не подходит домоседам: занимаясь монтажом оборудования на крупнейших машиностроительных предприятиях, я побывал в Федеративной Республике Германии, во Франции, Югославии, Испании, Турции. А несколько лет назад я работал на Волге — на строительстве Волжского автомобильного завода в Тольятти. Правда, командировка моя тогда была непродолжительной — всего три месяца, затем прибавился еще один. Но именно тогда зародилась мечта вернуться в Россию.

Знаете, что позвало меня вновь к русским друзьям? Объяснить это мне поможет фильм «КамАЗ-1974. Хроника строительства». Я помню в этой картине о КамАЗе юную синьорину, кажется, ее звали Таней. По-моему, именно о ней, молодой энтузиастке, приехавшей на берега Камы издалека, уже говорилось сегодня. Так вот для меня, итальянца, весь этот город, весь край, вся Россия — страна энтузиастов. Я много говорил об этом с иностранными специалистами, принимавшими участие в монтаже оборудования на КамАЗе, и все мы единодушно пришли к выводу, что таких людей, как здесь, мы нигде не встречали. А главное, никогда не видели таких, как здесь, отношений между людьми.

Понимаете, в наш век, пожалуй, уже трудно удивить человека уровнем технического прогресса, совершенством оборудования на заводе или на стройке. Воображение поражает размах свершений, преображение человеческих судеб. Именно это происходит со мной, со всеми моими коллегами из стран Запада в Набережных Челнах. Мы единодушны в одном: нигде не встречали мы такого глубокого взаимного по-



Лино Макри

нимания у тысяч людей, объединенных общей целью, сплоченных одним порывом. Для советских инженеров гигант автомобилестроения — не просто место, где они трудятся. Это важная часть их общей биографии, их общей судьбы. И, наверное, поэтому так душевны, добры и в то же время так требовательны и строги они друг к другу и каждый к самому себе. Нет и следа того, что на языке социологов именуется «некоммуникабельностью» — той губительной разобщенности людей, с которой мы часто сталкиваемся в западных странах.

Я вовсе не намерен рисовать положение на КамАЗе в розовых красках, умиляться и употреблять только восторженные эпитеты — проблем здесь немало, в том числе и тех, что требуют больших усилий для их разрешения. Но, пожалуй, никто так не откровенен, я бы сказал, беспощаден в критике собственных недостатков и недоделок, как советские люди. Насколько я могу судить, об этом свидетельствует и наш сегодняшний разговор о работах документалистов на КамАЗе.

И еще об одном мне, инженеру из Италии, работающему за тысячи километров от родного дома, хотелось бы сказать. Полтора года назад Общеевропейское совещание в Хельсинки приняло документ, подписанный главами 35 государств и правительств. В нем много различных разделов или, как принято теперь говорить, несколько «корзин». При этом рекомендации, касающиеся развития двусторонних и многосторонних экономических и технических связей, — в одной корзине, а так называемые «человеческие контакты» — в другой...

Так вот у нас — позволю себе в заключение сказать именно так, — у нас, на КамАЗе, воочию убеждаешься, что экономические связи неразрывно сопряжены как раз с контактами между людьми. Именно в совместной работе, в каждодневном общении мы учимся лучше понимать друг друга, дружить, учимся жить в мире, добрососедстве и согласии.

И, наконец, позволю себе высказать пожелание в качестве зрителя — в фильмах, посвященных КамАЗу, я хотел бы увидеть рассказ об этом драгоценном интернациональном опыте сотрудничества и дружбы.

Н. Мальнев. Когда я слушал сейчас нашего итальянского коллегу, приехавшего на монтаж оборудования, поставленного фирмой «ФАТА» на кузнечный завод КамАЗа, то вспоминал звучавшие в фильмах интервью. Помните, в фильме «Счастливого пути, КамАЗ» президент фирмы «Даймлер-Бенди» Иоахим Цан говорит: «Для нас такие масштабы являются «новой землей», нами еще не открытой. Ваш комплекс превосходит все заводы грузовых машин ФРГ, вместе взятые»

Или слова президента фирмы «Пулман» Сэмюэля Кейси, сказанные им после посещения Набережных Челнов: «Хоть я и не новичок в таких делах, но прежде не представлял, что мыслимо подобное строительство, что можно так продвинуться в сооружении этого, наверное, самого большого в мире комплекса».

А полные какого-то, чуть ли не мистического удивления глаза американских журналистов из «Форчун» в фильме «КамАЗ-1974. Хроника строительства», пытающихся понять, разобраться в феномене КамАЗа...

Иностранцев, приехавших к нам, надолго поражают результаты сделанного. Тем же, кто, как Лино Макри, остается здесь работать, уда-

стся что-то понять в природе характера советского человека, его образа жизни, отношения к труду. Но ведь таких не очень много. И поэтому, слушая Лино Макри сегодня, я подумал: а ведь если Лино, вернувшись домой в Турин, сможет рассказать о нас, о нашей жизни десятку человек, то каждый документальный фильм о жизни Челнов увеличил бы аудиторию в сотни раз. Поэтому очень важно, чтобы образ завода, захвативший даже видавших виды президентов крупных автомобильных концернов, смогли увидеть наши товарищи по классу — рабочие в других странах. Причем хотелось, чтобы они увидели не только масштабы комплекса по производству большегрузов, но и с помощью экрана прошли по новому городу, узнали и полюбили юную Таню Тищенко, познакомились с судьбой «Бати» — одного из руководителей стройки, Евгения Никаноровича Батенчука, за плечами которого и война и фашистский концлагерь, человека, который встретил свои сорок лет на Иркутской ГЭС, пятьдесят — на Вилюйской, а шестьдесят — на КамАЗе, увидели наших славных бригадиров. Вот тогда и они, может быть, приблизились бы к ответу на вопрос: «Что же такое КамАЗ?»

Но чтобы ответить на этот вопрос, надо понять, что, может быть, не смогут или не захотят понять многие из тех, кто приезжает к нам с Запада. В самые трудные дни на самых трудных участках стройки впереди всегда коммунисты КамАЗа. Один из фильмов программы так и называется «Коммунисты КамАЗа». Очень хорошо, что появилась такая картина, в ее названии лежит тема, которую предстоит осмыслять, разрабатывать многим художникам и впредь, и не только на экране. В фильме много подмечено верного, рассказано о замечательных людях, наших товарищах. Но хочу сделать одно замечание. Как и все, я горжусь тем высоким и непререкаемым авторитетом, который имеет в Набережных Челнах городская партийная организация, городской комитет партии. Этот авторитет не формален. Он заслужен тем, что с первого дня стройки коммунисты, руководители городского комитета партии всегда там, где в данный момент они нужнее всего. Каждое дело в городе — от пуска конвейера до сдачи детского садика — кровное дело коммунистов. Вот это главное в фильме не раскрыто. Мы ждем продолжения начатого разговора о коммунистах КамАЗа.

Р. Беляев. В истории нашей страны, в славных страницах созидания нового общества есть свершения, значение которых выходит за рамки конкретно достигнутой цели. Их оценка по справедливости должна быть шире и многомернее, ибо на определенном историческом этапе такие свершения вбирают в себя опыт поколений, отражают наиболее характерные черты времени, становятся гордостью страны, народа.

Такой национальной проблемой был на заре Советской власти ленинский план ГОЭЛРО.

Р. Беляев

В более близкие нам времена — освоение целинных земель, сооружение каскада гидроэлектростанций в Сибири. На наших глазах сегодня тоже обрели и обретают жизнь беспримерные по своим масштабам и научно-техническому совершенству программы, являющиеся ярчайшей характеристикой нашего времени. Вот они, флагманы последних пятилеток: Волжский автомобильный завод в Тольятти, Байкало-

Амурская магистраль, преображение земель нечерноземной зоны России. В число этих национальных программ по праву входит камский комплекс заводов по производству большегрузных автомобилей. Страна приступила к осуществлению этих крупнейших народнохозяйственных акций по плану на том историческом этапе, когда экономический потенциал страны позволяет осуществить самые сложные проекты.

Трудно переоценить значение таких строек в жизни народа. И потому понятно, сколь почетна и ответственна задача советского искусства в художественном осмыслении трудового подвига советского человека. Роль документального кино здесь особая. Журналисты экрана как десантные отряды должны прийти первыми. И уйти последними. Такова задача кинопублицистики, ее главное преимущество — вести рассказ о жизни, находясь в эпицентре событий, видеть все самое интересное, успевать везде. И в то же время пристально и основательно изучать глубинные явления жизни, не давая захлестнуть себя стремительному потоку повседневной информации, выделяя из него основное, принципиальное.

В этом смысле мы, камазовцы, должны сказать свое «спасибо» документалистам. Они прилетели сюда с первым самолетом вместе с первыми отрядами строителей. И вместе с нами в резиновых сапогах они шагали по этим местам еще до того, как сюда прибыл первый экскаватор. С этого дня началась экранная летопись КамАЗа. Мы благодарны и Союзу кинематографистов СССР, руководители которого тоже в числе первых побывали здесь, точно оценили потребности стремительно растущего молодого города. И вскоре мы с радостью аплодировали здесь, на КамАЗе, любимым и популярным артистам, встречались со съемочными группами новых фильмов, были их первыми зрителями. На одном из пленумов Союза кинематографистов СССР, посвященном документальному кино, особо шел разговор о кинопублицистике, освещающей строительство КамАЗа.

Я прямо могу сказать, что средства массовой пропаганды, из которых кино — одно из самых сильных и популярных, в очень серьезной мере помогли нам собрать коллектив, сплотить его для решения важнейших задач, помочь добиться того, что слово «камазовец» стало известно всей стране, им стали гордиться, ибо оно означало причастность к делу, которым живет весь народ.

Вот почему мы так внимательно следим за всем, что снимается о КамАЗе. Вот почему мы собрались сегодня в таком широком и представительном составе для этого разговора. Мы понимаем, что анализ накопленного опыта, его успехи и достижения, его уроки помогут документалистам, отдающим свой труд и талант теме КамАЗа, в их новых работах.

Просмотр программы обсуждаемых здесь фильмов приводит к следующим размышлениям. В кинолетописи КамАЗа сегодня, с моей точки зрения, наиболее важны два направления. С одной стороны, необходимо показать уникальную стройку, поражающие воображение корпуса заводов, совершенное оборудование, дать представление о ритме и темпе строительства автогиганта. Все это крайне важно. Но не менее важно и, замечу, не менее трудно показать молодежный город, город настоящей, непоказной романтики, в котором работают, растут, думают, спорят люди. В этой двуединой задаче, стоящей перед кинематографистами, как мне представляется, есть самое главное, основное, определяющее: ведь только у нас, в Стране Советов, стало возможным осуществление таких грандиозных политических, экономических, социальных планов. Сейчас, с высоты опыта шестидесятилетней истории Советского государства, важно подчеркнуть именно современный уровень развития производственных сил страны. КамАЗ — это яркий показатель, определяющий как раз этот уровень.

Всенародность нашей стройки — вот о чем мы хотели бы сказать. Поглядите, кто поставляет нам материалы — Москва, Ленинград, Братск и многие другие города России, братских республик страны. У нас трудятся представители семидесяти национальностей. Жилье камазовцам вместе с нашими градостроителями строит Москва. Как-то уже стало привычным: «Главмосстрой» в Набережных Челнах». Но в обыденности этой видится и своеобразный

смысл — столица делилась своим опытом с ВАЗом, сейчас москвичи работают на БАМе, у нас, то есть на главных экономических плацдармах страны.

Ныне для того, чтобы познакомиться с сегодняшним, а порой и с завтрашним днем развития техники, можно просто взять билет до Набережных Челнов — у нас практически есть все самое новое, самое совершенное, отвечающее последнему слову техники в автомобилестроении. Кстати, об этом с экрана мы говорим далеко не всегда в полный голос. Большинство оборудования на КамАЗе — отечественное. Наши первенцы-грузовики спроектированы на АвтоЗИЛе, наши дизели — в Ярославле, строят КамАЗ замечательные советские люди. А то порой слушаешь или читаешь в западной печати, что КамАЗ, мол, «детище западной технологии». Конечно, в рамках разумной необходимости, в рамках наших экономических связей осуществляется сотрудничество с зарубежными фирмами. Но ведь и наши партнеры убедились: поднять такую стройку, столько сделать качественно, добротно, за поразительно короткий срок — это под силу лишь советским людям. Вспомните приведенные в фильме «Счастливого пути, КамАЗ» слова Генри Форда: «Строительство подобного предприятия не под силу никому в Соединенных Штатах. Тут мы не можем конкурировать». И это признает человек, носящий имя, которое олицетворяет историю и опыт западного автомобилестроения. Мы констатируем это, но не ради бахвальства или суесловия. Это предмет нашей гордости. Наши грузовики уже работают на пятилетку, пять тысяч большегрузов получила Родина в 1976 году. А коллектив КамАЗа взял новое обязательство: в нынешнем году, когда весь народ готовится славными трудовыми успехами встретить 60-летие Октября, дать стране уже двадцать две тысячи автомобилей. Вот почему хочется, чтобы в фильмах о КамАЗе всегда ощущался исторический масштаб развития страны.

Ценность трудовых вкладов камазовцев в пятилетку определяется не только экономическими характеристиками. Есть в них еще один, не менее важный показатель силы и прочности нашего общества. Ярко и вдохновенно сказал об этом замечательными, исполненными глубокого смысла словами Генеральный секретарь ЦК КПСС Леонид Ильич Брежнев с трибуны XXV съезда КПСС: «...важнейший итог прошедшего шестидесятилетия — это советский человек. Человек, который сумел, завоевав свободу, отстоять ее в самых тяжких боях. Человек, который строил будущее, не жалея сил и идя на любые жертвы. Человек, который, пройдя все испытания, сам неузнаваемо изменился, соединил в себе идейную убежденность и огромную жизненную энергию, культуру, знания и умение их применять. Это — человек, который, будучи горячим патриотом, был и всегда будет последовательным интернационалистом».

Когда я услышал их, то подумал: «Это и о нас, о камазовцах...» Наверное, тогда, в феврале 1976 года, в зале Кремлевского Дворца съездов каждый делегат партийного форума подумал так же, как я: «Это и о нас...»

Я считаю, что без сопоставления с общим опытом нашей истории, общей народной работы сегодня о КамАЗе говорить нельзя. Дерево не вырастает на голой земле — корням нужен чернозем. Человек не существует вне общего дела. А вот это, к сожалению, мы как-то стесняемся, что ли, подчеркивать. Нам с экрана показывают бригадира Раиса Ганеева — прекрасного человека. Но как-то получается, что он априори замечательный человек, поэтому знаменитая, уже не раз упоминавшаяся здесь формула «Мы строим КамАЗ, а КамАЗ строит нас» расшифровывается однобоко. По существу, мы увидели на экране строительство завода, а хотелось бы емче и ярче увидеть строительство грядущего коммунистического общества. Выходя из кинозала, задаешь вопросы: почему же именно здесь, в Челнах, все так свершилось — быстро, качественно, эффективно? И на эти вопросы пока еще фильмы о КамАЗе ответа не дают...

Когда смотришь старые ленты — хронику Днепрогэса, Турксиба или Комсомольска-на-Амуре, всегда испытываешь необыкновенное волнение. А почему бы не создать фильм, где бы КамАЗ предстал перед зрителем как своеобразный итог в истории развития нашей строи-

тельной индустрии, как фильм о том пути, который мы прошли от заступа до экскаватора? Необходимость в таком обобщающем фильме, на мой взгляд, очевидна. Такой фильм помог бы осмыслить пройденный путь с позиции сегодняшнего дня жизни страны. Он выглядел бы в какой-то мере итоговым, в то же время открывая новые горизонты этой темы: ведь сегодня, как совсем недавно КамАЗ, рождаются новые молодежные города и поселки на трассе БАМа, в тайге, на еще совсем необжитых местах.

Такой фильм мог бы стать экранной художественно-документальной историей явления нашей жизни — истории рождения и роста молодых городов Советского Союза. Не берусь, естественно, подсказывать будущим авторам решение темы — просто хочу обратить их внимание вот на какое обстоятельство, его отмечала в разговоре Лидия Викторовна Шилова. Здесь, в Набережных Челнах, процессы создания города, комплекса заводов и пригородной сельскохозяйственной зоны шли и идут одновременно. Это, разумеется, было бы невозможно без той огромной помощи, которую оказывали и оказывают стройке ЦК КПСС и Советское правительство. Постоянно держит сооружение КамАЗа под своим контролем обком партии Татарской АССР. Мы стремились и стремимся найти подлинно комплексный подход к проблеме «завод—город», «работа—жилье—отдых». Как нам ни трудно, а мы с первых же дней закладывали в планы и дома, и улицы, и Дворцы культуры, и детские сады, и школы, и рестораны. Этот опыт в социальном отношении трудно переоценить — он пригодится и в будущих национальных программах такого же масштаба. Он, этот опыт, есть концентрированное выражение политики партии, ставящей перед нами задачу комплексного строительства города, в котором предстоит трудиться и жить не только будущим, но и нынешним поколениям тоже.

Конечно, это тема большая и сложная. С лету, без пристального и долгого изучения ее не решить. Но взяться за ее решение именно средствами документального кинематографа следовало бы — и так, чтобы показать сегодняшний уровень подхода к воплощению столь крупных задач.

Разумеется, за большими проблемами необходимо увидеть и житейские, так сказать, малые вопросы. Когда мы смотрели фильмы о КамАЗе, то заместитель председателя горисполкома Гульсабира Махмутовна Хакимова заметила, что завод на экране есть, а город снят только как бы на «общем плане», как это принято говорить у кинематографистов. Выглядят эти белые, будто парящие над степью дома в самом деле красиво. Но действительно всегда ли мы задаемся вопросом: а что там, за их фасадами? Мне тоже запомнился фильм «Прямая связь» — с попыткой показать реальную жизнь города, с его реальными трудностями, реальными проблемами. Скажем, с той из них, о которой упомянула Лидия Викторовна Шилова, — с проблемой молодых семей. Радостно жить в городе, где клокочет энергия и энтузиазм молодого поколения. Но мы должны учитывать и специфику такого города. Сравните две цифры: в 1970-м в Набережных Челнах родилось 806 детей, а в 1976 году — 7839! Вот и пошевеливайтесь с таким прогрессом. В результате сегодня в городе больше 20 тысяч дошкольников. Мы понимаем, что такое положение требует от нас особого внимания к этой проблеме, и мы энергично строим детские сады, причем сейчас в новой части города, где живет большинство молодежи, каждый детский сад сдавать — одно удовольствие: бассейн, зал для игр, каждый садик имеет зимний сад, веранду. Но жизнь обгоняет нас, и пока что все семьи мы удовлетворить не можем. Честно скажу, проблема эта для нас еще не решенная. И то, что документалисты обращают внимание на нее, верно со всех точек зрения.

Тут ведь еще одна проблема возникает: сколько рабочих рук молодых мамаш мы можем высвободить для производства с введением новых детских садов! Необходимых нам рабочих рук! Поэтому, выходя из зала после такого просмотра, заново пересматриваешь очередность дел, записанных в твоем рабочем блокноте.

Я намеренно остановился на этом фильме. Потому что в нем реальная проблема горо-

да, проблема всех больших строек — то, что суховато именуется закреплением кадров. Она связана с судьбами тысяч молодых, только начинающих жизнь людей.

Вот я и хочу обратиться к уважаемым товарищам — публицистам киноэкрана: не чересчур ли много в наших картинах мы ставим точек и восклицательных знаков? Не слишком ли мы робки, когда надо поставить знаки вопросительные?

Еще один важный вопрос. Спасибо товарищу Мальневу, что он с рабочей прямотой его затронул.

Говорят порой, и даже в профессиональной среде, кино — это не печать... По методам, художественным средствам, конечно, они разнятся. Но партийный, принципиальный подход к не решенным еще проблемам, неуспокоенность, страстность, дотошность, если хотите, — все это равно необходимо и газетчику и кинодокументалисту.

Посмотрите, какая складывается у нас «стратегия» решения городских проблем. В 1975 году в Челнах, особенно в новой части города, явно не хватало магазинов, люди справедливо жаловались. Поэтому городская партийная организация наметила на 1976 год «удар по торговым точкам». К концу года задача была решена. Но выдвигается другая проблема: теперь нужно акцентировать внимание на улучшении медицинского обслуживания населения. Кинематограф может всемерно способствовать тому, что Ленин считал одним из важнейших условий развития и совершенствования социалистической демократии — гласности. Во-первых, если по-партийному четко, остро, нелицеприятно ставится важная проблема, острее реагируют на нее те, от кого зависит ее решение. А во-вторых, люди, которые еще живут в трудных условиях, понимают, что об их заботах знают, их поддерживают. Что принимаются соответствующие меры. Такое понимание рождает уверенность, хорошее настроение, и тут, с этой точки зрения, роль экрана, его возможности мы, пожалуй, все еще недооцениваем.

В новом городе, где на улицах все сплошь юные лица, где пожилого человека и не увидишь порой, особенно остры проблемы молодых. Если тебе двадцать, то после работы, конечно, возникает вопрос: куда пойти вдвоем? Да-да, вот мы здесь все улыбаемся, а я понимаю тревогу Файрузы Харисовой — секретаря горкома комсомола. Да и мне тоже проблема эта представляется весьма важной: куда пойти?

Разумеется, мы, коммунисты, постоянно держим в поле зрения эту проблему, понимаем, что молодые люди должны не только хорошо работать на заводах КамАЗа, но и формироваться здесь, в Челнах, как личности, интересно жить, с удовольствием отдыхать. Имеется для этого возможность. В планах социального развития города это предусмотрено на каждом этапе. Сегодня в Набережных Челнах есть и Дворец культуры, и Дома культуры, и клубы, и красные уголки, и кинотеатры, музыкальная школа, художественное училище. Можно вечером с друзьями отметить какое-либо торжество в ресторане. Я уже не говорю о том, что с 1970 года у нас было построено более 2,5 миллиона квадратных метров жилья. Это значит, что в 55 тысячах квартир челнинцы справили новоселья.

Но, приводя эти цифры, я меньше всего хочу сказать, что все уже сделано. Наоборот, меня тоже беспокоит проблема организации и материального обеспечения досуга нашей молодежи. Скажем, во Дворец культуры на официальный парадный вечер или в кино каждый день не пойдешь. А таких мест, где можно было бы потанцевать или уютно посидеть за чашечкой кофе, у нас действительно очень мало. В наших планах многое предусмотрено: еще один Дворец культуры, концертный зал на 1200 мест, новые рестораны. И мы постараемся все это сделать в десятой пятилетке. Но следует, очевидно, подумать и о неофициальном, менее, так сказать, торжественном характере досуга. Может быть, даже сама архитектура нового дворца должна располагать не только к «крупномасштабным» мероприятиям, а и к неторопливой беседе с друзьями, к партии в шахматы... Тут о многом надо подумать, чтобы молодой челнинец имел большой и р а з н о о б р а з н ы й выбор возможностей отдохнуть после работы.

Кинематографисты здесь могли бы и подсказать нам, а если надо, то и покритиковать.

Мы ведь ждем от тех, кто приезжает к нам с кинокамерой, не просто сиюминутного отклика на событие, не просто информации, но обязательно и исследования процессов рождения молодого города, нового завода. Здесь, по-моему, правильно говорилось: если смотреть все фильмы о КамАЗе вот так, как мы, подряд, то обязательно почувствуешь — маловато проблемности. И к тому же мелькают — тысячу раз правы те, кто это заметил, — одни и те же лица. Кто-то сказал: «Всего несколько человек». Не так, конечно, но все-таки ощущение повторяемости есть и у меня. Наши лучшие люди, несомненно, заслуживают того, чтобы о них рассказывали, и неоднократно. Пока же складывается некая «обойма» передовиков. Приезжают, я бы даже сказал, наезжают иной раз репортеры... и уезжают. Пленка проявлена, очередной сюжет о КамАЗе снят, а вот раскрытия проблем, показа судеб мы не видим. В то же время хорошо бы снимать одного человека в течение многих лет, вести за ним пристальное кинонаблюдение — я это поддерживаю. Это поможет показать самое главное и самое трудное — динамику строительства характеров.

О многом заставили нас задуматься этот просмотр и этот разговор. Впрочем, удивляться не приходится — в кадре наша жизнь. Жаль только, что многое пока осталось за кадром. Но для того мы сюда и собрались, чтобы понять: на какие стороны жизни нужно теперь нацелить внимание кинематографистов.

Как указывал Владимир Ильич Ленин: надо использовать юбилеи для того, чтобы сосредоточить внимание на еще нерешенных задачах.

Провели мы здесь, у нас в городе, фестиваль документальных фильмов о КамАЗе, показали их в кинотеатрах, рабочих клубах, на предприятиях. Порадовались успеху в рабочей аудитории. А теперь, критически оценив сделанное, пора снова приниматься за работу. КамАЗ ждет новых картин о КамАЗе.

●

В разговоре за «круглым столом» «ИК» определилась интереснейшая закономерность, которую следует подчеркнуть. Хотя вели его не киноведы, а зрители, свидетели и участники событий, о которых рассказывал экран, и хотя он, этот разговор, носил не теоретический характер, а касался весьма конкретной, тематически локальной кинопрограммы, тем не менее участники беседы вышли к общим важным проблемам современной кинодокументалистики, затронули такие принципиальные ее вопросы, как метод длительного кинонаблюдения, пути развития проблемной кинопублицистики, формы экранного биографического очерка, событийность документального экрана, впрямую связанная с проблемой зрелищности фильма, и т. п.

Думается, редакции нет нужды подводить итоги разговора. Они убедительно подведены самими участниками беседы за «круглым столом».

...Продолжается жизнь КамАЗа, вступившего в новый этап своего развития. Вырос город, конвейер набирает темп. Сегодняшний КамАЗ рапортует 60-летию Октября: «Я есть». Но жизнь ставит перед городом и заводом новые задачи. Все это и должно стать страницами новой экранной летописи.

В Постановлении ЦК КПСС «О 60-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции» подчеркивается: «В ходе революционного созидания и борьбы за свободу, в буднях социалистического строительства формировался и закалялся советский человек... Содержанием всей его жизни стал вдохновенный труд во имя коммунизма».

Показ такого человека, такого труда и должен стать главной творческой программой документалистов.

Фото Л. Леонова (Москва)
и М. Медведева (Набережные Челны)

Навстречу 60-летию Великого Октября

В. Листов

К теме «Ленин и кино». История одного поиска

Прежде чем перейти к основному содержанию моей статьи, в которой свободно (иногда читателю, может быть, даже покажется, что излишне свободно!) сопрягаются события, несоизмеримые по своему значению и масштабу, я должен объяснить, почему такое смешение оказалось для меня необходимым. Дело в том, что дополнением к теме «Ленин и кино», которое читатель здесь найдет, я во многом обязан Александру Миримову, моему постоянному собеседнику и отчасти соавтору. Наш диалог начался еще лет тридцать тому назад (мы вместе учились в школе), а затем с большими и небольшими перерывами продолжался до самой его кончины в 1975 году. Ему не исполнилось тогда и сорока лет.

Внук известного художника Аристарха Лентулова Миримов был разносторонне одаренным человеком. Он окончил Архитектурный институт и стал профессиональным зодчим. Потом заинтересовался документальным кино, учился во ВГИКе, успел снять на «Центрнаучфильме» картину «Рождено революцией». Этот фильм, посвященный плану монументальной пропаганды, принятому в 1918 году, был высоко оценен зрителями, кинематографической и архитектурной прессой.

О том, как складывались творческие воззрения молодого режиссера, можно судить по его содержательной, талантливо написанной статье «Одного кадра ради», помещенной в четвертой книжке «Искусства кино» за 1974 год. И эта статья и многочисленные записи, оставленные Александром Миримовым, свидетельствуют, что обращение к материалу советского искусства первых лет Октября не было для него случайным...

...Иногда я с удивлением думаю, что в сюжете, о котором пойдет дальше речь, за последние четыре-пять лет многое осталось без изменений. Стоят на полках те же книги с закладками, лежат на дальних стеллажах папки под теми же номерами — вряд ли кто-нибудь после меня тревожил их покой в длинном ярусе архивохранилища. Может только чуть-чуть, незаметно для глаза, выцвели летописные киноленты и фотографии.

Да еще уютный газетный зал Ленинской библиотеки зачем-то закрыли и открыли заново, далеко за городом.

В том старом зале над подшивкой «Известий» за восемнадцатый год шепотом, чтоб не мешать соседям, и начался наш разговор — о чем? Сначала вообще об искусстве и истории, о том, как накрепко сплетены эти духовные потоки и как трудно воссоздать на документальном экране их прекрасную, вечно ускользающую слитность. Потом беседа «перетекла» в область скульптуры, живописи, графики. Мой собеседник в ту пору замышлял фильм о ранней советской скульптуре, почему и листал газеты революционных лет.

Мы сошлись во мнении, что существует тесное единство изобразительных искусств с образами исторического прошлого. И как курьезное подтверждение этой мысли я расказал, что в Павловске под Питером, в знаменитом дворцовом парке, среди прочих достопримечательностей есть лужайка, где расположился тесный круг древнегреческих муз — девять изящных изваяний со статуей Аполлона в центре. Века два тому назад, когда создавали эти скульптуры, была допущена ошибка: перепутали имена двух богинь — музы истории и музы лирической поэзии. Так что и теперь на пьедестале Клио читается надпись «Эвтерпа», а на пьедестале Эвтерпы — «Клио». Значит, еще во время оно люди не всегда видели разницу между историей и поэзией, чувствовали их сходность и близкую родственность.

Теперь же, добавил я, пришло время, когда с музой истории естественно сопрягается и «десятая муза» — кинематограф.

А через несколько дней режиссер предложил мне стать научным консультантом его фильма. Мы вспомнили, что, судя по булгаковскому ро-

ману, консультант есть только другое имя дьявола, и я немедленно согласился.

Не в первый раз мне приходилось консультировать картину на историческую тему, однако на этот раз работать было особенно интересно и сложно. Режиссеру жаль было отсекать яркие факты, неповторимо ароматные исторические подробности: фильм делался трудно, съемки растянулись на много месяцев.

Эта режиссерская жадность и дотошность привели к замыслу, который не оставляет меня и сейчас, через несколько лет после своего возникновения.

Однажды я принес на студию двухтомный альбом кинокадров и фотографий Владимира Ильича Ленина. Сначала мой режиссер, понятно, рассматривал снимки, сделанные на открытиях и закладках памятников. Они должны были стать кульминационными в нашей ленте. Потом, свободно перелистывая страницы, он расспрашивал меня подробно чуть ли не о каждом кадре. Кто это снимал? Когда? С кем здесь Ленин стоит? У какого здания? А на экране этот кадр был? Давно ли?

Словом, град вопросов. И отвечать все труднее и труднее.

Наконец, альбом открыт на хорошо мне знакомой странице. Фотография: («Кем снято?») тесное, стиснутое книжными шкафами пространство кабинета Председателя Совнаркома. Слева от нас в плетеном кресле Владимир Ильич — он запечатлен почти в профиль, локоть держит на самом краешке письменного стола, заваленного бумагами. Проследив направление внимательного ленинского взгляда, упираешься прямо в бритое холеное лицо человека, сидящего напротив в кожаном кресле. В ногах у него дорогой кожи портфель («Иностранец?»). Между Лениным и владельцем портфеля в глубине кадра скромный, в сером пиджачке, чуть лысеющий мужчина как бы старается стушеваться («Переводчик?»). За креслом иностранца стоит военный — френч, усы, пышная на косой пробор шевелюра («Кто таков?»).

Обстоятельства съемки следующие. Осенью 1921 года в Москву приехал американский политический деятель и экономист Христенсен. 28 ноября Владимир Ильич принял его в своем кремлевском кабинете. Моменты беседы Ленина с заокеанским гостем снимал кинооператор и фотограф Александр Андреевич Левицкий. Кроме фото в кабинете, сохранился еще короткий кусок кинопленки: Ленин и Христенсен на одной из кремлевских площадей. Тому, как все это снималось, Левицкий посвятил целую главу в своей книге «Рассказы о кинематографе».

Осталось только объяснить, «кто есть кто». В кожаном кресле напротив Ленина — Христенсен. Между ними в глубине кадра — сотрудник Наркоминдела Борис Рейнштейн. А человек во френче, стоящий за креслом американца, — Петр Иванович Воеводин, заведующий Киноотделом Наркомпроса.

— Воеводин? — спросил Миримов. — А что он здесь делает? Зачем он в ленинском кабинете?

Вскользь брошенный, ничуть не акцентированный вопрос сначала поставил меня в тупик. Потом повлек за собой длинную цепь ассоциаций. И наконец высветил по-новому давно знакомую картину.

Ленин у себя в рабочем кабинете. Ясно: Христенсен у него на приеме. Понятно и то, что Рейнштейн, из ведомства иностранных дел, присутствует на беседе. Тем более что, как выяснилось потом, он владел американским вариантом английского языка. Но Воеводин? Действительно, его присутствие хорошо бы как-то объяснить.

Некогда Тынянов утверждал, что искусство начинается там, где кончается документ, где удается заглянуть дальше простого свидетельства.

Вопросительная реплика режиссера как раз и вела дальше, требовала домыслить мотивы появления Воеводина в ленинском кабинете.

Быстро отпали первые, сделанные впопыхах предположения. Например, не хотел ли Воеводин просто сфотографироваться с Владимиром Ильичем? Нет. Он просто не был бы приглашен в кабинет с такой легковесной целью. Или еще: не ассистировал ли Воеводин Левицкому? Намек на такую возможность в воспоминаниях оператора содержится: Воеводин помогал нести аппараты и к ним принадлежности из Кинотдела в Кремль. Но все-таки тоже нет. Если бы оператор нуждался в помощнике, то был бы послан настоящий ассистент. Да и чем мог способствовать при съемке человек, находившийся в кадре и на фотографиях, а потом еще и на киноленте?

Оставалось предположить только одно: съемки приема американского политика были для Воеводина поводом к встрече с Лениным по другим делам. По делам советской кинематографии?

Такой вывод, кажется, вполне естественный, прозвучал для меня неожиданно и удивительно. Суммарный образ прошедших событий у художника, впервые прикоснувшегося к материалу, оказался вернее, чем представления историка, который долгие годы подробно изучал предмет.

Муза поэзии мгновенно восторжествовала над музой истории.

Фотографию в ленинском кабинете можно было — это подумалось сразу — аннотировать так: Ленин в числе других лиц в тот день принимает и заведующего Киноотделом П. И. Воеводина.

— Значит,—подхватил режиссер цепь моих догадок,— эта фотография становится документом из истории кино? Верно?

— Верно.

— Осталось только выяснить, о чем Ленин и Воеводин в тот день беседовали, и написать сценарий.

— Какой сценарий? — удивился я.

Режиссер стал меня убеждать, что фильм о рождении нашего кино — вполне реальный замысел. И даже странно, что такой ленты до сих пор нет. Вот мы сейчас снимаем картину о первых шагах советской скульптуры, рассуждал Миримов, а ведь у кинематографа, важнейшего из искусств, своя, ничуть не менее интересная биография. Надо написать документальный сценарий и «выстроить» его вокруг этого фото в кабинете.

Но я понимал, что не следовало торопиться и упрощать задачу. Предположение о беседе Ленина и Воеводина по вопросам кино 28 ноября 1921 года еще нуждалось в доказательствах. И основывать на нем сценарий, конечно, пока было недопустимо.

Но первое слово было сказано.

Предстояло вновь просмотреть все, что известно о событиях и фактах того дня, спокойно и неторопливо взвесить все аргументы. Когда консультантские обязанности в следующий раз привели меня на студию, я уже мог оперировать первыми реальными соображениями.

Известны три версии воспоминаний Воеводина о том, как он возглавлял Киноотдел Наркомпроса. В них он постоянно упоминает о своих беседах с Лениным, о вызовах, которые он, Воеводин, часто получал из Кремля. Но, к сожалению, автор ни разу не связывает деловых бесед у Председателя Совнаркома с обстоятельствами, запечатленными на фотографии Левицкого.

Зато Левицкий вспоминает о дне съемки очень детально. Вот его запись:

«В небольшой передней за столом, на котором стоял телефон, сидел дежурный. Проверив наши удостоверения, сверив их со списком, он пропустил нас в приемную. В небольшом светлом зале вдоль стен стояли под чехлами мягкие кресла. Направо от входа — дверь, через которую был виден стол и возле него простые стулья,— как видно, это была столовая. Дверь налево вела в кабинет Владимира Ильича.

Из столовой, кутаясь в большой платок, вышла Надежда Константиновна.

— Вам, товарищи, придется немного подождать,— здороваясь с нами, проговорила Надежда Константиновна.— Я пройду к Владимиру Ильичу, скажу, что вы пришли...

Вскоре вернулась Надежда Константиновна и, сев рядом с Воеводиным, начала говорить с ним о работе Киноотдела. Она была в курсе всех наших дел и живо интересовалась ими» [1].

Итак, Крупская в приемной Ленина беседует с Воеводиным о делах Киноотдела. Вполне естественно — ведь она возглавляет Главполитпросвет, в который Киноотдел входит на правах структурной части. Уже одно это говорит о том, что Воеводин пришел в Кремль не только в связи с предстоящей съемкой. Но дальше Левицкий рассказывает, как Надежда Константиновна пригласила в ленинский кабинет Воеводина, «а через некоторое время он, приоткрыв дверь, сделал мне знак, чтобы я с аппаратурой также вошел» [2].

Значит, по Левицкому, Воеводин какое-то время находился у Ленина еще до съемки, вне прямой связи с нею. Не продолжался ли в эти минуты разговор о Киноотделе, начатый Крупской еще в приемной?

— Конечно. Так оно и было! — Получив первое же мемуарное подтверждение нашим догадкам, режиссер уже был убежден в их верности.

---

[1] А. Левицкий. Рассказы о кинематографе. М., «Искусство», 1964, стр. 238.
[2] Там же.

В. И. Ленин, П. Христенсен и П. И. Воеводин в Кремле. Кинокадр. Съемка А. А. Левицкого

Но я убежден не был. Все-таки воспоминания отдалены от событий четырьмя десятилетиями — это раз. Крупской на фотографии нет — это два. Наконец, у Левицкого выходит так, что в кабинете еще до съемки находятся Ленин, Крупская, Воеводин, Христенсен и Рейнштейн. Решать ведомственные вопросы Киноотдела в обществе двух незаинтересованных лиц, согласимся, довольно затруднительно. Либо Крупская и Воеводин пришли раньше Христенсена и Рейнштейна, либо в памяти Левицкого сложился единый образ, суммирующий не одно посещение Кремля.

Это последнее соображение неожиданно нашло документальную опору. Причем ее даже не пришлось искать в архивах.

Ровно через пять дней после беседы с Христенсеном, 3 декабря, Владимир Ильич вновь принимал гостей из Соединенных Штатов — представителей Американской компартии Р. Майнора и Л. Каттерфельда, а также журналистку Битти, автора публицистической книги «Красное сердце России». В приложении к 44-му тому Полного собрания ленинских сочинений указано, что на этом приеме присутствовали Воеводин и Левицкий. Второй раз за пятидневку!

Этот факт, сильно корректирующий мемуары Левицкого, совершенно ускользнул из поля зрения историков кино. По непонятным причинам он пропущен в обоих изданиях сборника «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино» и,

кажется, ни разу не фигурировал в киноведческих трудах.

Но тут наши интересы, мои и режиссера, несколько разошлись.

Конечно, заманчиво построить сюжет фильма, опираясь на этот малоизвестный факт. Левицкий снова в ленинском кабинете — повторяется ситуация с Христенсеном? Значит, должны быть киносъемки или как минимум фотографии, где Владимир Ильич заснят с Майнором, Каттерфельдом, Битти и Воеводиным... Они бы прекрасно корреспондировали с кадрами от 28 ноября, логически продолжали бы развитие обоих сюжетов: и визит американцев, и прием Воеводина по делам кино.

Хотя по поводу этих съемок я не имел права на чрезмерный оптимизм. Ни кинокадры, ни фотографии, на которых Владимир Ильич был бы запечатлен 3 декабря 1921 года, до сих пор неизвестны. И даже нельзя поручиться за то, что в тот день были сделаны съемки. Ибо в одной записке, относящейся к более позднему времени, Ленин просит передать извинения госпоже Битти «за отсрочку свидания для фотографии».

Поэтому меня волновала не столько надежда найти новые съемки Левицкого (шансы обнаружить их кажутся и сегодня почти нулевыми), сколько второй подряд прием Лениным Воеводина. Возможность доказать, что на рубеже ноября — декабря 1921 года Председатель Совнаркома обсуждал проблемы кино с заведующим Киноотделом, как бы удваивалась.

Дальше предстояло обычное в таких случаях столкновение гипотезы со всей суммой известных фактов, принятое в научном обиходе и ничуть, кажется, не похожее на сценарную разработку фильма. Но что, если сам фильм превратить в исследование? Сделать экран средством проникновения в сложную, еще не до конца познанную проблему?

В сущности, ведь так только и можно было доказать, что все соображения о родстве экранного искусства и истории — не просто слова. Как раз в тот год вышла в русском переводе книга «Апология истории» француза Марка Блока, антифашиста, погибшего в гитлеровском застенке. Читая ее, мы отчеркнули на полях такое место: «Всякая книга по истории, достойная этого названия, должна была бы содержать главу или, если угодно, ряд параграфов, включенных в самые важные места и озаглавленных примерно так: «Каким образом я смог узнать то, о чем буду говорить?». Уверен, что, ознакомившись с такими признаниями, даже читатели-неспециалисты испытают истинное интеллектуальное наслаждение. Зрелище поисков с их успехами и неудачами редко бывает скучным. Холодом и скукой веет от готового, завершенного».

Продолжались поиски, обсуждения, полные предположений и догадок. Год 1921-й в календаре истории советского кинематографа обычно не привлекает внимания искусствоведов. Нет фильма, достойного подробного разбора, — два года до «Красных дьяволят», три до «Стачки». Хроника, так блестяще отразившая гражданскую войну, теперь делает «паузу». Экранные агитки времен «военного коммунизма» уже не так привлекательны для зрителя, как раньше,— плакатно-лозунговая стихия постепенно отступает перед трезвой нэповской прозой. С началом новой экономической политики негосударственный экран переживает не творческий, а коммерческий подъем. Не менее трех четвертей проката составляют фильмы дореволюционные и заграничные, часто ввозимые в страну частными прокатчиками контрабандой.

Производство советских фильмов едва теплится. В первый послевоенный год большинство кинофабрик и ателье лежит в руинах. У Киноотдела Наркомпроса почти нет опытных специалистов — художников, техников, администраторов. Картины выходят эпизодически, качество их ниже всякой критики. Именно к ним относится известное ленинское суждение: «печальные казусы, когда пропаганда достигает обратных целей».

Мысль о необходимости упорядочить всю область кино буквально носится в воздухе конца 1921 года. Делаются многочисленные, хотя и малоудачные, попытки привлечь иностранный капитал, выдвигаются различные проекты реорганизации кинодела. Всероссийский Фотокиноотдел привлекает к себе внимание различных учреждений и ведомств. В Агитпропотделе ЦК партии скапливается огромное количество жалоб с мест на засилье самых низкопробных фильмов; Наркомат рабоче-крестьянской инспекции предпринимает ревизионные обследования ВФКО, выявляющие крупные коммерческие

злоупотребления; Наркомат внешней торговли пытается — без особого, правда, успеха — наладить экспорт советских лент за границу.

Со всей очевидностью ясно, что в области кино должны последовать кардинальные решения.

Такова — в самом беглом очерке — картина ВФКО на рубеже ноября — декабря 1921 года, когда Владимир Ильич дважды принимает заведующего Киноотделом. Петр Иванович Воеводин к этому моменту возглавляет государственный кинематограф уже около полугода, и за такой срок его представления о том, как вывести дело из кризиса, должны были сложиться и оформиться. Не об этом ли он беседовал в Кремле с Крупской, а потом, быть может, и с Лениным?

Вплотную приблизиться к утвердительному ответу на этот вопрос помогло следующее соображение. Оказывается, Воеводин настаивал на преобразовании ВФКО в хозяйственно самостоятельный главк или трест, просил для него двухмиллиардную ссуду и концессию с итальянской кинофирмой «Чито-Чинема». Все эти предложения заведующий Киноотделом изложил в письме к Ленину.

Письмо сохранилось.

Оно датировано 1 декабря 1921 года.

Таким образом, интересующие нас события выстраиваются в следующий хронологический ряд: 28 ноября Воеводин присутствует на приеме у Владимира Ильича и имеет реальную возможность говорить с ним по вопросам кино; 1 декабря Воеводин пишет Ленину письмо — проект реорганизации ВФКО; 3 декабря Ленин принимает Воеводина вторично. Во время одного из этих приемов — 28 ноября или 3 декабря — Воеводина в кабинет Ленина сопровождает Н. К. Крупская, руководящая кинематографом по линии Главполитпросвета. В таком контексте трудно поверить, что Воеводин только сопутствует Левицкому по случаю съемки американских гостей...

Здесь нужна еще одна попытка увидеть, что скрывается «за документом». Попробуем подумать за Воеводина.

Вот он руководит кинематографом — трудно! Разруха, людей нет, денег нет. Нужен решительный шаг: пойти к Владимиру Ильичу, высказать свои предложения, доказать их жизненность. Но, видимо, сделать этот шаг не так просто. Допустим даже, вы уверены в своей правоте. Все равно сто раз подумаете, прежде чем оторвать Владимира Ильича от других дел, может быть, куда более важных. Например, полугодом раньше Воеводин целый месяц добивался приема, но так и не добился.

Он ведь в то время только что принял Киноотдел и вряд ли успел глубоко вникнуть в дело. Теперь же, много месяцев спустя, он готов идти к Владимиру Ильичу с продуманными, выношенными предложениями. Но еще медлит, колеблется. А на 28 ноября Киноотдел получает срочное задание — делать съемки визита Христенсена к Ленину. Левицкий идет в Кремль. И Воеводин с ним — надеется увидеть Владимира Ильича, поговорить о делах своего ведомства. Допустим, Надежда Константиновна ему помогает, разговор состоялся. Короткий, со стороны Воеводина чуточку сбивчивый, но состоялся.

Воеводин предлагает реорганизовать отдел в трест, просит ссуду в два миллиарда и настаивает на договоре с итальянской фирмой. Владимир Ильич внимательно все эти предложения выслушивает. Но вопрос слишком серьезен, его не решить в одну минуту, пока в приемной ждут американец с переводчиком и фотограф. Значит, просьба к товарищу Воеводину — изложите ваши соображения в письменном виде. И Воеводин пишет письмо Ленину от 1 декабря.

Второе посещение тогда тоже легко объяснить. Если Воеводин передал письмо в тот же день, когда оно было написано, то через два дня он надеется узнать мнение Владимира Ильича о своих предложениях. Если же ни 1-го, ни 2 декабря письмо передано не было, то 3 декабря Воеводин приходил, чтобы вручить его Ленину лично.

Такая реконструкция основывалась, конечно, на предположениях, но ее внутренняя логика была очевидна. Теперь направление нашего поиска во многом зависело от дальнейшей судьбы воеводинского проекта. Я брался за изучение этой темы — она была в русле моих интересов, но далеко уводила от той фотографии, вокруг которой начались наши поиски. Придется иметь дело с такими невыигрышными для экрана реалиями, как протоколы, служеб-

ные письма, отчеты. Достаточно сказать, что фотографии с Христенсеном сделаны в канун долгой и тяжелой болезни Владимира Ильича, и мы не располагаем ни одной ленинской фотографией за время от ноября 1921 года до августа 1922 года.

Однако режиссер настаивал.

Итак, 5 декабря (от последнего приема заведующего Киноотделом прошли два дня) Владимир Ильич поручает Воеводину созвать междуведомственное совещание о предложениях итальянской фирмы. Не позднее 12 декабря совещание приходит к выводу, что вопрос об итальянских предложениях абсолютно не может быть решен, «главным образом — вследствие невыясненного вопроса об организационных формах кинодела в Республике».

Что это значит? Что даже сравнительно частный вопрос о контактах с иностранной фирмой невозможно решить в тех организационных формах, которые пока существуют. Здесь явный предел, за которым должны следовать кардинальные решения. И они следуют. Вот ключевой документ, написанный Владимиром Ильичем 16 декабря:

Тов. *Литкенсу*

Копии т. *Богданову* и т. *Лежаве*

В связи с проектами, которые выдвигают т. Воеводин и т. Лежава, поручаю Вам образовать комиссию под Вашим председательством в составе т. Богданова с правом замены, т. Лежавы с правом замены и т. Воеводина — для рассмотрения вопроса об организации кинодела в России.

Пред. СТО *В. Ульянов (Ленин)».*

Ленинское распоряжение вполне определенно. Точно. Не допускает толкований. Задание дается трем заинтересованным ведомствам, ибо Евграф Александрович Литкенс — зам. наркома просвещения, Петр Алексеевич Богданов — председатель ВСНХ, а Андрей Матвеевич Лежава — зам. наркома внешней торговли. Отметим только: председательствовать в комиссии должен не хозяйственник, а просвещенец. Тем самым подчеркивается примат воспитательного, идейного значения кинематографа над его хозяйственной ипостасью.

Следующий вопрос, который мы себе задаем, совершенно очевиден: о каких проектах идет речь в ленинском письме? Проект Воеводина — тот самый, выдвинутый в письме к Ленину от 1 декабря. А вот о проекте Лежавы ничего, к сожалению, не известно. Текст письма Владимира Ильича к Литкенсу был впервые опубликован еще в 1925 году, с тех пор многократно перепечатывался, но место о проекте Лежавы не комментировалось ни разу. В ткани научной работы об организации кинематографа это, конечно, серьезный пробел.

Это означало, что проект Лежавы необходимо было найти. Быть может, здесь и нащупывалось основное зерно всей драматургии. Ведь сталкиваются два проекта, два пути возрождения кинематографа. Надо выбрать один, лучший. Представьте себе, какие могли кипеть страсти вокруг разных предложений, какие глубины человеческих характеров могли открыться.

Ведь решается будущее всего отечественного кинематографа.

Одним словом, нужен проект Лежавы.

Но архивные находки нельзя получить по заказу. Иной раз проходят долгие годы поисков, ни на шаг не приближающие к успеху.

Второй проект, упомянутый Лениным, я не нашел. Хотя вернее будет сказать иначе: я до сих пор не знаю, нашелся он или нет. Дело в том, что, пересматривая по просьбе режиссера свои архивные тетради, я «откопал» давнюю выписку, сделанную в одном московском хранилище. Документ называется: «Наркомвнешторг, Л. Б. Красину. Доклад. Кинематографическая промышленность России». Старая, местами совершенно «угасшая» машинописная копия, подпись автора прочесть невозможно. Как жаль... Ведь у этого доклада несколько признаков, роднящих его с искомым проектом Лежавы.

Прежде всего — адресованность наркому внешней торговли Л. Б. Красину. Лежава его заместитель, и обращение с докладом к своему непосредственному шефу вполне естественно. Затем, структура самого документа: первая его часть посвящена текущему положению кинематографа, а вторая озаглавлена «Перспективы кинематографической промышленности в Рос-

сии». Перспективы! И действительно, излагается проект реорганизации кинодела, включающий приведение в порядок сети электротеатров, приобретение за границей необходимого материала и привлечение зарубежных концессионеров. Наконец, весьма любопытна дата, заключающая доклад: «10.X(II). 1921 г.». Мне не удалось точно прочесть, ноябрь тут или декабрь. Но в любом случае эта дата близко предшествует письму Ленина от 16 декабря.

Итак, два проекта. Сейчас, более полувека спустя, их трудно прочесть глазами современников, трудно сравнить и отдать предпочтение какому-то одному. Кажется, однако, что внешторговские предложения более в духе времени: они не предусматривают миллиардных ссуд кинематографу, обращают внимание на сеть проката. Но проект Воеводина конкретнее, лучше определяет организационную форму государственного кино.

Комиссия, созданная по распоряжению Ленина для обсуждения проектов, собиралась не менее двух раз. Протокол ее заседания от 18 декабря был мною найден и скопирован. Подробный документ с массой сопутствующих материалов, вариантов и разночтений.

Чутье нас не обмануло. Ибо протокол и тяготеющие к нему документы отразили острую борьбу идей. Противостояния характеров. Столкновения мнений в кругу людей, равно озабоченных судьбами советского кинематографа. Мы старались вникнуть в их аргументацию, понять, почему, например, пункт такой-то противоречит государственной монополии внешней торговли, а поправка такая-то дала бы слишком большие возможности для частного кинопредпринимателя.

За скупой делопроизводственной прозой документа стоял реальный — голодный и холодный — двадцать первый год. Едва теплились редкие очаги кинематографической культуры. Даже в столице не во всякий вечер зажигались экраны — на счету был каждый киловатт электроэнергии, каждый кубометр дров. Выступающие в комиссии Литкенса оперировали миллиардами экспортного фонда, а кабинет, в котором они заседали, едва отапливался; планировали открыть сотни новых кинотеатров, но знали, что сегодня по пути домой их ждут темные, заснеженные улицы; отстаивали крупномасштабные решения, а записывали их на оборотах старых протоколов — экономили бумагу.

Надо было обладать великим оптимизмом, беззаветной верой в успех своих начинаний, чтобы в таких условиях гореть делом, которое не сулило быстрых и легких достижений. Как показать это на экране? Где найти краски, чтобы сегодняшний зритель понял, каких усилий, каких огромных нравственных и физических перегрузок требовал наш кинематограф, делавший первые шаги свои?..

Еще и еще раз вчитываемся в строгие строки, фиксирующие ход заседания комиссии. Оказывается, в нем среди других участвует и человек, чье имя накрепко связано с историей русской и советской культуры первых десятилетий века: Мария Федоровна Андреева. С первого взгляда — удивительно. Хотя, если вдуматься, здесь нет поводов особенно удивляться. Андреева работает во Внешторге, занимается продвижением советских лент на западный экран. Например, рядом с протоколом комиссии Литкенса есть запись переговоров «госпожи Горькой» с директором германской кинофирмы УФА от ноября 1921 года.

Определяя состав комиссии Литкенса, Владимир Ильич называет представителя Внешторга Лежаву «с правом замены». Заместитель наркома пользуется этим правом и вводит в комиссию М. Ф. Андрееву, чем еще раз подтверждается ее компетентность в вопросах кинематографии. В данном случае она выполняет задание Ленина в области кино, и Владимир Ильич, должно быть, об этом знает. Нет ли тому свидетельств?

Такое свидетельство, по счастью, есть.

Владимир Ильич, несомненно, беседовал с Андреевой о предмете, которым была занята комиссия Литкенса.

В одном из номеров газеты «Советская Россия» за март 1964 года опубликовано письмо Андреевой к Горькому. Оно написано в конце января 1924 года и все пронизано острой болью от недавней кончины Владимира Ильича.

Вот строки, которые непосредственно относятся к волнующей нас теме:

«В голову лезут тысячи всяких мелочей — из далекого прошлого, из недавнего, из последних встреч. И последняя была — я пришла к нему говорить о кинематографе, он очень интересовался этим и считал важным вопросом наладить производство у нас.

По обыкновению я волновалась, горячилась, он долго что-то слушал, а потом вдруг говорит: «Какая Вы еще, Мария Федоровна, молодая! Даже румянец во всю щеку от волнения... Краснеть не разучилась. А вот я — уставать стал. Сильно уставать». И так мне жалко его стало, так страшно.

Мы крепко обнялись с ним, и я вдруг почему-то заплакала, а он тоже, отирая глаза, стал укорять меня и убеждать, что это очень плохо.

Так, значит, больше и не пришлось увидеться...

Как бы велико ни было будущее и его завоевания, такие люди останутся гигантскими фигурами и для будущего...»

Прекрасные, пророческие слова...

Ими легко было бы завершить сценарий, а впоследствии и фильм. Он уже грозил перерасти в огромную историко-киноведческую монографию на экране. Но логика поисков требовала своего — проследить реальное движение истории: как проект литкенсовской комиссии проходил через Совет Труда и Обороны, как трудно было просвещенцам отстаивать кино от покушений некоторых хозяйственников, озабоченных главным образом коммерческой, а не идейной стороной кинематографа.

Сложные, подчас неожиданные связи и сцепления обстоятельств обнаруживались в ткани событий. Мы видели, как остро и бескомпромиссно Владимир Ильич поставил вопрос об упорядочении советского экрана и внес его на рассмотрение правительства. Всего через месяц после бесед Ленина с Воеводиным дело казалось близким к завершению. Однако на заседании СТО, обсуждавшем перспективу кинематографа, Ленин не присутствовал — сказались переутомление и болезнь. Решением Политбюро Владимиру Ильичу был предоставлен отпуск.

И СТО принял постановление, на несколько месяцев отдалившее возрождение нашего кинематографа — он был передан из Наркомпроса в хозяйственное ведомство.

Марии Федоровне Андреевой тоже не удалось в тот момент повлиять на ход дела. Горький, незадолго перед тем отбывший для лечения за границу, жаловался на ухудшение здоровья — надо было ехать к нему. С Владимиром Ильичем, как мы помним, ей «больше не пришлось увидеться». И Андреева пишет Ленину письмо, проникнутое глубокой озабоченностью — как-то решится вопрос о кино? Вот несколько строк из этого письма:

«17 февраля 1922 г.

Дорогой Владимир Ильич!

Алексей Максимович не очень-то хорошо себя чувствует, пишет, что задыхается, мало может двигаться...

Еду к нему, так как он написал мне, что ему сейчас без меня трудно и что ему очень надо меня видеть. По этой причине я так торопилась уехать из Москвы, хотя мне очень хотелось остаться и надо было бы дождаться окончательного выяснения кинематографического вопроса в Наркомпросе...

Сейчас здесь сколько угодно может быть возможностей как в смысле привлечения капитала, так и получения кредита, но, пока не будет полной определенности — кто, как и чем правит, не окажутся ли вопреки постановлениям СТО, Совнаркома и прочих высших инстанций муниципализированы или апроприированы все доходные статьи, — нечего и думать найти желающих идти на это дело.

Николай Петрович Горбунов отлично в курсе всего дела и, если Вас оно продолжает интересовать, лучше меня расскажет Вам обо всем...»

Андреева в отъезде. Она не дождалась «окончательного решения кинематографического вопроса».

А между тем в Москве происходят крупнейшие сдвиги, назревает революционное изменение всех понятий о кинематографе. В январе Ленин выступает с «Директивами по киноделу» — фундаментальной программой развития советского экрана. В феврале — предположительно как раз в те дни, когда приходит письмо М. Ф. Андреевой,— Владимир Ильич беседует с Луначарским о самом важном из всех

искусств. В марте отменяется одиозное решение СТО, и кинематограф остается в ведомстве Наркомпроса...

Мы с режиссером обсуждаем: можно ли, воспроизводя на экране обстоятельства беседы Ленина с Луначарским, положить на стол в кремлевском кабинете письмо Андреевой от 17 февраля? Кажется, можно. Но надо открыто сказать зрителю — здесь мы делаем допущение. Ведь пока неизвестна точная дата исторической беседы...

Правда, намечается любопытное сопоставление. Андреева пишет об управляющем делами Совнаркома Н. П. Горбунове, что он «отлично в курсе всего дела». А чуть позже Владимир Ильич поручает «следить за развитием фотокинодела в стране» именно Николаю Петровичу Горбунову...

Наши разыскания, начатые с фотографического снимка в ленинском кабинете, обрели, наконец, композиционную отчетливость, ту внутреннюю логику, на которой должно было держаться экранное действие. Уже ставились первые конкретные задачи — например, где найти портрет Евграфа Литкенса или как выглядела обложка книги «Красное сердце России»?

Сюжет обретал плоть и кровь.

Подготовительные материалы к фильму сплетались в строгую и увлекательную ткань экранного повествования. Оно вело от ленинских писем и бесед к возрождению «десятой музы» на новой почве, на основе советской государственности.

Прямые и крепкие нити исторической связи сопрягали творческие, революционные усилия Владимира Ильича с великолепным взлетом нашего кинематографа, со всеми лучшими его достижениями...

Сейчас, сегодня историк знает об этом больше, чем несколько лет назад.

Найдены новые документы.

Открыты уникальные пласты кинолетописи.

Глубже истолкованы факты.

Но кто возьмется рассказать обо всем этом на современном документальном экране?

Р. Юренев

Под чужим небом

Почти полвека назад началась одиссея С. М. Эйзенштейна и его друзей-соратников Г. В. Александрова и Э. К. Тиссэ по странам Европы и Америки. Первоначальная цель их поездки была определена лаконично и скромно — «изучение техники зарубежной кинематографии». Однако трехлетнее пребывание группы С. М. Эйзенштейна за границей переросло в полный драматизма и по-своему очень симптоматичный, очень характерный эпизод истории мирового киноискусства, к которому вновь и вновь возвращаются киноведы разных стран и поколений.

Главы из монографии Р. Н. Юренева «Эйзенштейн. Замыслы, фильмы, метод» не просто воскрешают обстоятельства жизни и работы советских кинематографистов в Германии, Швейцарии, Бельгии, Франции и, наконец, в США и Мексике. Объективный свод фактов, зафиксированных главным образом очевидцами давних событий и прокомментированных сегодня внимательным исследователем, открывает нам воочию то, что явилось причиной тяжких потрясений и испытаний для художника, вдохновленного революцией и ею же вознесенного к поразившим мир вершинам мастерства и признания. Внимание, которым был окружен в Европе и Америке Эйзенштейн, до сего времени поражает воображение и поистине о многом говорит. Люди различных рангов и мастей, держащие в своих руках судьбы западного кино, с готовностью открывали двери студий и ателье перед режиссером, овеянным славой «Броненосца «Потемкин». Но столь же последовательно — один за другим — разбивались потом все замыслы Эйзенштейна и его друзей, рушились надежды на их сотрудничество с буржуазными фирмами и компаниями. Буржуазное киноведение и по сей день выдвигает немало разнообразных объяснений

этому. Но единственный точный ответ находим мы в автобиографических записках самого режиссера, ясно обозначившего главную тему, ради которой он готов был сотрудничать с буржуазными кинофирмами, — «Трагедия индивидуальности». Певец революции, раскрепостившей и утвердившей человеческую личность, не мог истолковать иначе абрис замкнутого круга несбывшихся надежд, несостоявшихся судеб, открывшихся его взору на территории твердынь буржуазной демократии.

Не случайно в противоречивом нагромождении либеральных иллюзий и лицемерных заверений, ставших фоном поездки Эйзенштейна, не трудно разглядеть попытку во что бы то ни стало навязать революционному художнику губительный компромисс с чуждым ему миром.

Но такой компромисс был невозможен для Эйзенштейна. Даже сделав однажды попытку приспособиться к требованиям новой социальной среды, он скоро понял, что такой компромисс был бы губителен для его таланта. Оставался один путь — путь непримиримости. Но непримиримость Эйзенштейна каралась на Западе средствами более изощренными, нежели полицейские репрессии или экономические рогатки. Об этом красноречиво свидетельствует история фильма о Мексике, оставшаяся раной в сердце С. М. Эйзенштейна на всю его жизнь. Три года из пятидесяти лет жизни отдал мастер стоической борьбе на «чужой территории» за идеалы, приведшие его в искусство и питавшие его вдохновение на родине.

И борьба эта не осталась бесплодной. Сегодня, в канун 60-летия Великого Октября, мы вспоминаем зарубежное турне С. М. Эйзенштейна и его товарищей как незабываемое свидетельство патриотизма и идейной убежденности пионеров советского киноискусства в правде, открытой и завоеванной в Октябре 1917 года.

I. Вступление в трагедию

19 августа 1929 года С. Эйзенштейн, Г. Александров и Э. Тиссэ выехали в Берлин, а затем и в другие города и страны «для изучения техники звукозаписи».

В Москве уже года три над этой проблемой трудился П. Тагер, в Ленинграде — параллельно с ним — А. Шорин. Однако из лабораторий результаты их опытов на кинофабрики еще не поступали. Техника в данном случае отставала от эстетики: ведущие советские кинорежиссеры уже успели публично высказаться за освоение звука.

Попытки создать звуковой фильм, как известно, начались одновременно с попытками создать движущуюся фотографию: еще в 1887 году помощник Т.-А. Эдисона У. Диксон изобрел «кинетограф», а первый звуковой фильм демонстрировался им 6 ноября 1889 года в предместье Нью-Йорка. С тех пор попытки не прекращались. Одни не имели успеха из-за технической сложности. Другие разбивались о косность, недоверие, незаинтересованность. Третьи, наиболее перспективные, скупались кинофирмами и погребались в сейфах, чтоб не мешать триумфальному шествию Великого Немого. За звук боролись изобретатели, против — предприниматели. Художники стояли в стороне, увлеченные освоением выразительных возможностей киноизображения.

Наконец, 6 августа 1926 года в Нью-Йорке состоялась премьера немого фильма режиссера А. Кросленда «Дон-Жуан», озвученного музыкой Генри Хедли, а в 1927 году по всей Америке прокатился бурный успех ревю того же режиссера «Певец джаза» с Ол Джолсоном в главной роли. За ним последовали другие звуковые фильмы. В 1929 году во Франции Рене Клер, в Германии Джозеф Штернберг уже работали над картинами «Под крышами Парижа» и «Голубой ангел». Звуковое кино было признано, победило.

Командировка за рубеж трех крупнейших деятелей советского кино таким образом бы-

ла вполне обоснована. Наша кинематографическая техника в те годы сильно отставала. Не только звук еще не осваивался, но и пленки своей не было, аппаратов своих не производили, проявка и печать осуществлялись вручную, осветительные приборы служили еще со времен Ханжонкова. Нужно было ознакомиться с современным состоянием дела, заимствовать положительный опыт.

Но не как робкие ученики ехали на Запад Эйзенштейн, Александров и Тиссэ. Слава «Броненосца «Потемкин» катилась перед ними. Опыт создания фильма, своей масштабностью и силой превосходящего все, что сделано в киноискусстве, пролагал им путь. И они сознавали это. Они сознавали себя не только мастерами кинематографии, но и советскими художниками, представителями первого социалистического государства, иной, революционной культуры. Чувство ответственности не пугало, а окрыляло их.

Конечно, они хотели видеть, узнавать, учиться.

Но не только, а и утверждать, агитировать, учить.

Эйзенштейн не раз уже бывал за рубежом. В детстве — в Париже. В 1926 году — в Берлине. Бывал в Берлине и Эдуард Тиссэ. Эйзенштейн свободно владел французским, немецким, английским языками. И это сослужило ему большую службу.

Ощущая себя ответственными представителями советской культуры, Эйзенштейн, Александров и Тиссэ использовали каждую возможность, каждый шанс быть активными, быть полезными своей Родине. Не успели они прибыть в Берлин, как пришлось помогать советскому режиссеру А. Дубсону, терпевшему бедствие на постановке фильма «Ядовитый газ» для одной из германских фирм. Не успели они просмотреть материал и наметить монтажный план, как пришло приглашение из Швейцарии, где интересующаяся искусством баронесса де ла Мандро устраивала встречу левых кинематографистов-экспериментаторов и жаждала видеть у себя, в старинном замке Ла Сарраз, создателей «Броненосца «Потемкин».

Судя по воспоминаниям Леона Муссинака, Альберто Кавальканти, Айвора Монтегю[1], а также по «Автобиографическим заметкам» самого Эйзенштейна и вышедшим недавно мемуарам Г. В. Александрова, мадам Мандро удалось объединить многих отважных кинематографистов из Франции, Германии и даже Японии и Бразилии. Советские мастера сразу оказались в центре внимания, приняв горячее участие и в серьезных беседах и дискуссиях, и в постановке кинокапустника, и в развлекательных затеях и поездках. Они даже съемки фильма затеяли, чтобы, несмотря на шутливый его характер, помериться силами с зарубежными режиссерами, а также испытать возможности звука! Но на звукозапись у растерявшейся хозяйки попросту не хватило средств, и первая попытка проверить на практике теоретические постулаты «Заявки» не удалась. Не хватило на это денег и у швейцарской фирмы, затеявшей фильм о социальных аспектах абортов. Узнав, что фильм этот будет немым, Эйзенштейн потерял к нему интерес и перепоручил постановку Тиссэ, который все выполнил быстро и хорошо, заработав к тому же немного денег.

С первых же шагов за рубежом стало ясно, что интерес к советской культуре велик, но степень знакомства с нею — анекдотически ничтожна. Возможность повидать разные страны, посетить прославленные музеи, познакомиться с интересными людьми тоже, конечно, увлекала, кружила головы. В Швейцарию, например, ехали из Берлина через Дрезден и Мюнхен, где успели зайти и в Цвингер и в Пинакотеку. Из Ла Сарраза ездили на автомобиле и в Цюрих, и в Женеву и даже летали на самолете над Альпами. Возвратившись в Берлин, выезжали в Гамбург, Франкфурт-на-Майне, в Брюссель, Гент, Брюгге и Остенде, переправлялись через Северное море в Лондон...

Когда же в конце ноября 1929 года решили перебраться в Париж, где и кинематографические возможности были пошире и обстановке пооживленнее, калейдоскоп встреч, поездок, знакомств, проектов буквально закружил, за-

[1] См.: «Эйзенштейн в воспоминаниях современников». М., «Искусство», 1975.

ворожил их. Из Парижа ездили в Реймс, Верден, в Бретань, посетили Голландию, успев осмотреть Амстердам, Роттердам и другие города. На старом, купленном за бесценок автомобиле отважились объехать юг Франции — Лион, Марсель, Ниццу, Тулон и побывать в Монте-Карло.

Однако неутолимая жажда новых впечатлений, подогреваемая новыми друзьями, охотно сопровождавшими путешественников и предлагавших все новые поводы для поездок, не оттесняла основных задач. Всюду, где представлялась возможность, Эйзенштейн читал лекции о Советском Союзе, о советском кино, показывал свои фильмы, затевал публичные дискуссии. Всюду старался завести деловые связи, получить постановку.

Поначалу казалось, что осуществить это легко. Предложения буквально сыпались одно за другим. Но это были предложения или художников, не имеющих средств, или прожектеров, ищущих сенсаций, или же фирм, интересующихся только коммерцией, только рекламой. От рекламных постановок, как бы привлекательно они ни преподносились, Эйзенштейн отказывался. Глупые, беспочвенные предложения с любезными шутками отклонял. Были и провокационные предложения, которые отвергались с брезгливостью и гневом. Но были предложения, по-разному, но западавшие в память, будившие фантазию, рождавшие творческое нетерпение.

Эйзенштейн ответил отказом, когда швейцарская фирма сгущенного молока «Нестле» предложила снять фильм о том, «...как дети Африки, Индии, Японии, Австралии, Гренландии и т. д. пьют сгущенное молоко фирмы «Нестле». От одного перечня континентов и стран могла закружиться голова! Но рекламировать швейцарское молоко, тогда как миллионы детей умирали от голода...

Не получило отклика приглашение бельгийского правительства снять юбилейный фильм к столетию независимости Бельгии.

Но были предложения и другого рода.

От французской фирмы (название не установлено) — фильм об английском «нефтяном короле» Базиле Захарове, чьи скандальные спекуляции всколыхнули всю Европу. Сначала фильм должен был называться «Человек из мрака», но дальше названия дело не двинулось. Однако тема эта запала в память. К образу Захарова присоединился образ Ивара Крейгера, шведского спичечного короля, и других капиталистических воротил, героев международных скандалов: «Проезжая через Берлин (на обратном пути из Америки. — *Р. Ю.*), я даже дал об этом интервью: фильм должен был показать закат капиталистического общества, и я предполагал строить его на нашумевших тогда историях исчезновения «спичечного короля» Ивара Крейгера, финансиста Левенштейна, выбросившегося из самолета, и ряда других сенсационных катастроф с представителями крупного капитала. Название «Гибель богов» казалось мне тогда ироническим...» [2]

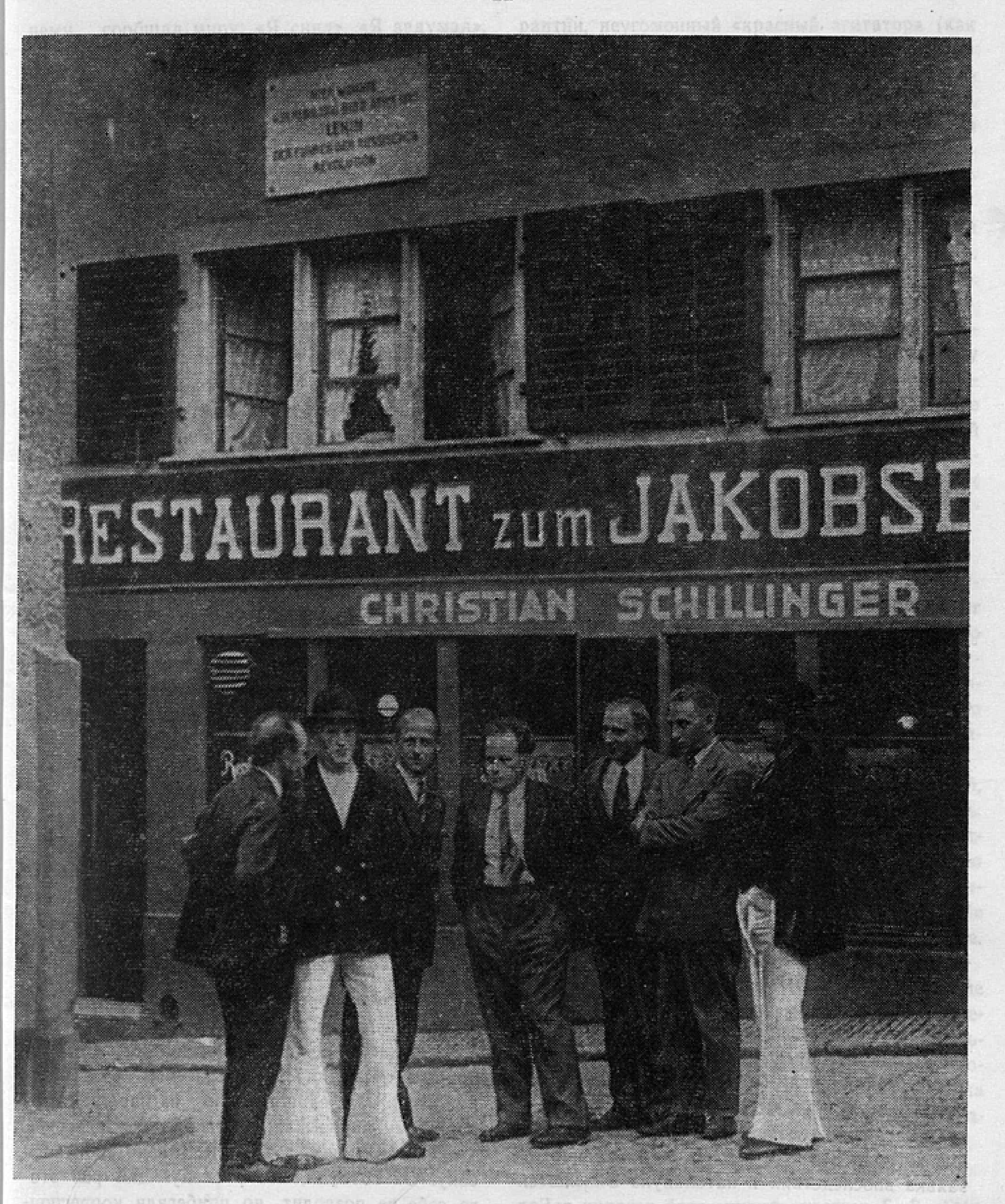
Предлагал сотрудничество Ф. И. Шаляпин; к нему хотелось отнестись благожелательно. Он предложил поставить с ним «Дон-Кихота». Но денег у него не оказалось, так же как и у Иветт Гильбер, просившей поставить с нею «Екатерину Великую»... Об этих переговорах Эйзенштейн вспоминал с иронической улыбкой.

Было также предложение одного частного лица, еще более беспочвенное с деловой точки зрения, но тем не менее увлекшее, захватившее Эйзенштейна. Я имею в виду Джемса Джойса и его роман «Улисс».

Эйзенштейн давно знал и любил этот роман. Джойса считал «воистину колоссом, чье величие переживет и моду, и нездоровый успех» (1, 212). В «Улиссе» его пленяла и «неподражаемая чувственность эффектов текста», и «а-синтаксизм его письма, подслушанного из основ внутренней речи». В «Дневниках» за 1928 год он назвал этот роман «библией новой кинематографии», восторгался «единством «Улисса» в многообразии стилей, коими он написан. И взаимному проникновению мыслей и деяний». Он видел сходство исканий Джойса со своими исканиями в области киноязыка

---

[2] С. Эйзенштейн. Избранные сочинения в 6-ти томах. М., «Искусство», т. V, стр. 335. Далее ссылки на это издание даются в тексте.



С. Эйзенштейн, Г. Александров и Э. Тиссэ в Гамбурге перед домом, в котором жил В. И. Ленин.

(I, 485—488). В Париже в калейдоскопе встреч, знакомств, столкновений он не забывал о необходимости встретиться с Джойсом. В своих записках Эйзенштейн с гордостью вспоминает, что почти совершенно ослепший писатель мечтал посмотреть его фильмы и надписал ему экземпляр романа... Интерес был взаимным. Джойс говорил своему другу Джоласу, редактору газеты «Транзишн», что он видит только двух кинорежиссеров, способных экранизировать «Улисса»,— это Вальтер Руттман и Сергей Эйзенштейн.

Но взаимного желания писателя и режиссера было, конечно, мало. При жизни Джойса «Улисс» имел известность скорее скандальную. Писатель прозябал в нищете, и никакой продюсер не рискнул бы для него даже самой маленькой суммой...

Не менее заманчивым был проект Бернарда Шоу — поставить фильм по его пьесе «Шоколадный солдатик». Разговоры начались при посещении великого писателя в Лондоне. В мемуарной заметке «Среди рассказов, легенд, пьес...» Эйзенштейн вспоминал, что еще в юности был потрясен «беспощадностью иронии (этой пьесы.—*Р. Ю.*), казалось бы, навсегда остудившей юношески пламенную тягу к пафосу». Позже, уже после посещения Шоу в Лондоне, на пути в Америку, посреди Атлантического океана, Эйзенштейн получил от него радиограмму, предлагавшую «ставить «Шоколадного солдатика» в кино» при условии сохранения полного текста в совершенно неискаженном виде» (I, 501). Ироничность этого воспоминания несомненна: известно, что взаимоотношения театра со звуковым кино Эйзенштейн представлял себе совершенно иначе, чем Шоу, и, уж, наверное, при экранизации пьесы перекроил бы ее текст безбожно!

Из берлинских предложений в архиве Эйзенштейна (ед. хр. 693) сохранились две странички машинописи на немецком языке: «Золотой демон» по Сандрару и Стефану Цвейгу, представляющие собой конспективное изложение истории Зуттера. Может быть, именно эта заявка впоследствии и натолкнула Эйзенштейна на мысль о постановке этой истории в Голливуде.

Можно увеличить этот список предложений, вернее — этот список несбывшихся и несбыточных планов. Утешала и давала скромные средства для существования лишь работа Александрова и Тиссэ над «Сентиментальным романсом», но Эйзенштейн все меньше интересовался этим предприятием. Не для такой работы он сюда приехал.

Тревожил медленный ход переговоров с Соединенными Штатами. Представители фирмы «Парамаунт», дав множество обещаний, уехали в Америку и погрузились в молчание. Стали возникать частые трения с французской полицией.

Постоянные разъезды советских граждан по стране и их горячие публичные выступления внушали полиции опасения. Все это описано и самим Эйзенштейном и другими мемуаристами, поэтому не будем останавливаться на попытке выслать Эйзенштейна из Парижа, возмутившей многих парижских интеллектуалов, но очень немногих из них побудившей к активным действиям. Почти два месяца Эйзенштейну пришлось хлопотать, собирать подписи, околачиваться по канцеляриям. Неопределенность дел, финансовые трудности, полицейские придирки обострили отношения и между тремя друзьями.

В воспоминаниях, хранящихся в его личном архиве, Г. В. Александров пишет:

«...Там, за границей, из-за того, что я не говорю ни по-английски, ни по-французски и только кое-как изъясняюсь по-немецки, владеющий всеми европейскими языками Эйзенштейн сделал меня безмолвной тенью при своей персоне. Для Европы не существовало ни Тиссэ, ни Александрова как соавторов по работе над «Октябрем», и «Генеральной линией», и «Броненосцем «Потемкин», наконец,— был один великий режиссер Эйзенштейн. Десятки раз мы объяснялись: нельзя же, Сергей Михайлович, вам, единственному из нас троих говорящему на языках, в бесконечных интервью и представлениях объявлять только свою персону. Он говорил, что в следующий раз этого себе не позволит, но прибегали корреспонденты, Эйзенштейн забывался и по-преж-

нему... сообщал миру: «Я снял», «Я задумал», «Я поставил»[3].

Я думаю, что обида Александрова имела основания. Нечто подобное повторится и в Соединенных Штатах. Обуреваемый новыми впечатлениями, калейдоскопом планов, тучами забот и тревог, Эйзенштейн, и без того всегда самоуглубленный, живущий напряженной внутренней жизнью, не уделял должного внимания своим сотрудникам-друзьям. В периоды работы над фильмом это не было так заметно. И безграничный авторитет Сергея Михайловича, всем очевидная его гениальность да и умение прислушиваться к сотрудникам, возбуждать их инициативу не давали поводов для обвинений в эгоцентризме. А здесь в тревогах и суете все обострилось, и Александрову, уже созревшему для самостоятельной работы, могли в конце концов надоесть «вторые» роли.

...Только в середине апреля 1930 года из Соединенных Штатов прибыл один из руководителей «Парамаунта» Джесси Ласки. Он встретился с Эйзенштейном и подготовил контракт. Несколько дней ушло на переписку с Москвой, так как без согласия «Совкино» Эйзенштейн контракт не подписывал. 30 апреля все было улажено, 1 мая парижская газета «Pour Vous» сообщила, что Эйзенштейн уезжает в Голливуд. 6 мая была получена американская виза. 8 мая на пароходе «Европа» Эйзенштейн и Тиссэ отплыли из Гавра в Нью-Йорк. Александров остался на некоторое время в Париже, чтобы закончить «Сентиментальный романс». 12 мая Эйзенштейн и Тиссэ ступили на землю Манхэттена.

Их встретили торжественно, даже пышно. Интервью, банкеты, отели, автомобили, снимки в обнимку со звездами Голливуда. Дельцы из «Парамаунта» знали толк в «паблисити», понимали, что без шумихи будущий фильм Эйзенштейна доходов не принесет. А Эйзенштейн сразу же приступил к действиям. В течение месяца, пока его знакомили с Нью-Йорком, пока выручали Александрова, попавшего на «остров слез», то есть в иммиграционный карантин, неугомонный «красный агитатор» (как его сразу же окрестила реакционная пресса) сделал турне по университетам (Колумбийский, Гарвардский, Чикагский, Принстонский, Йельский и другие), где начинал свои лекции с вопросов теории кино, а завершал их пропагандой советского искусства, советской культуры, Советского Союза!

Тиссэ и Александров, выпущенный наконец таможенными чиновниками, сопровождали его. Но разногласия, возникшие в Европе, росли. Александров вспоминает:

«В чикагской газете заметка, в которой говорится, что Эйзенштейн приехал в Америку отдохнуть от тяжелой жизни. С места в карьер, на вокзале Эйзенштейн давал пространное интервью. Ожесточенно стреляя по газетной утке, он бесконечно якал. Привычное дело. Теперь к тому же узаконенное. В контрактах фигурирует лишь его имя. Мы — люди Эйзенштейна. Только и всего».

И несколько ниже:

«А между тем в рекламе, на афишах, в газетных статьях и речах перманентно исчезают имена Тиссэ и Александров. Остается только Сергей Эйзенштейн. Жизнь от этого становится все более неуютной, а положение наше возле персоны Сергея Михайловича каким-то странным. Кто мы ему? Дальние родственники?»

Но теперь, накануне больших свершений, личные счеты можно было бы и отложить. Тем более что, «ожесточенно стреляя по газетной утке», то есть опровергая антисоветскую клевету, можно было и упустить необходимость употребления множественного числа. Не до того было. Впрочем, понимали это все трое. Александров пишет:

«Эйзенштейн, чувствуя, что перебрал в деле возвеличивания своей персоны, шутками стремится наладить мир. Но ведь никто не объявлял войны. Просто тяжело нести бремя корыстной дружбы. И только. Я поддаюсь на его примирительный тон. Эдуард пока молчит»[4].

---

[3] Цитируется по рукописи воспоминаний Г. В. Александрова, хранящейся в его архиве.

[4] Цитируется по указанной рукописи Г. В. Александрова.

Эдуард Казимирович Тиссэ вообще по большей части молчал. Мне кажется, что претензий к Эйзенштейну у него не было. Всю жизнь они проработали вместе, без ссор и стычек, конечно, не обходилось, но взаимопонимание и творческая близость всегда были полными, ничем не омраченными.

Итак, Эйзенштейн старался не терять ни минуты. Между лекциями, интервью, визитами вел переговоры. Встретился в конце мая в Нью-Йорке с Эптоном Синклером и договорился, что тот пришлет ему в Голливуд свое либретто «Горный город».

16 июня советские кинематографисты прибыли в Голливуд. Встречали их и здесь торжественно. На вокзале, по свидетельству Г. В. Александрова, присутствовали Чарлз Чаплин и Дуглас Фербенкс, Уолт Дисней, Джозеф Штернберг, Эрнст Любич, Кинг Видор, Роберт Флаэрти, Пол Муни и другие видные кинематографисты. В фильме «Александров и Орлова» Г. В. Александров рассказывает, что на вокзале, познакомившись, Чаплин спросил: «А зачем, собственно, вы приехали сюда, мистеры?» — «Учиться делать звуковое кино». — «В Голливуде не делают кино, здесь делают деньги. Учиться киноискусству надо там, где сделан «Броненосец «Потемкин».

Руководители «Парамаунта» Д. Ласки, Б.-П. Шульберг, Дж-Г. Бахман уделяли советским мастерам много внимания. Трое москвичей, поместившись вместе с Монтегю и его женой в уютном загородном доме и заведя немудреное коммунальное хозяйство, горячо принялись за дело. Эйзенштейн по-прежнему не упускал случая для пропаганды советской культуры. Не отказывался он и от встреч со студентами, рабочими, учителями, инженерами, моряками. Выступал с докладами и Г. В. Александров. Но главной заботой были поиски темы и материала для фильма.

Эйзенштейн вспоминает:

«Первой темой, предложенной мне в Голливуде, было — «Мученичество отцов миссионеров ордена св. Иисуса от руки краснокожих в Северной Америке», последними темами — «Еврей Зюсс» и «Возвращение» Ремарка.

Дальше разговоров дело не пошло.

Так же, как и с «Гранд-Отелем» (по роману Викки Баум. — *Р. Ю.*) и «Жизнью Золя», на которые меня уговаривал «Парамаунт» еще в Париже при подписании контракта» (I, 377).

«Парамаунт» предложил Эйзенштейну список в 20 названий романов и имен исторических личностей, куда, кроме названных Эйзенштейном, входили еще «Жерминаль» Э. Золя, «Восстание ангелов» А. Франса, «Манхэттен» Дж. Дос Пассоса, «Рур» К. Чапека, «Туннель» Г. Келлермана, биографии Джона Брауна и Аль Капоне. Входила туда и «Американская трагедия» Т. Драйзера. Из этого обширного списка Эйзенштейн ничего не выбрал.

У А. Монтегю находим еще упоминание о «Войне миров» Г. Уэллса и «Ученике дьявола» Б. Шоу. Но и от этих замыслов быстро отказались. Эйзенштейн, со своей стороны, предлагал «Парамаунту» «Золото» по роману Блеза Сандрара, «Черное величество» по роману Джона Вандеркука, «Железный поток» по роману Александра Серафимовича. Об этом, последнем, предложении Эйзенштейн нигде не упоминает, однако в Кабинете киноведения ВГИКа, в папке со сценарием В. К. Туркина «Железный поток» (инв. № 5263, листы 96, 97, 98) есть телеграмма на английском языке в «Совкино»: «10 июля 1930. Голливуд. Парамаунт в принципе симпатизирует идее сотрудничества, но зависит от сюжетов. Прошу выслать книгу и сценарий «Железный поток». Привет. Эйзенштейн». Все это было ему выслано 21 июля.

«Железный поток» в Голливуде, конечно, пришелся не ко двору.

Как и «Черное величество» Джона Вандеркука. На Всесоюзном творческом совещании в 1935 году Эйзенштейн так рассказывал об этом своем замысле: «...Самые лучшие эпизоды из истории гаитянской революции (конца XVIII — начала XIX веков.— *Р. Ю.*), то, что потом должно было быть «Черным консулом» (в Москве, в 1935 году, Эйзенштейн вернулся к этому материалу, но уже на основе романа А. Виноградова «Черный консул». — *Р. Ю.*) и что в первый период базировалось не столько на фигуре Туссена Лувертюра, сколько на фигуре другого революционного генерала — Анри-Кри-

С. Эйзенштейн, А. Монтегю, Г. Александров в Швейцарии. 1929 г.

стофа, «своеобразного, маниакального гаитянского Петра I» (IV, 322), в дальнейшем ставшего во главе Гаитянской республики, а позднее — императором Гаити. Дальше история его развертывается по-шекспировски трагично: происходит отрыв этой личности от гаитянской революционной массы и гибель этого человека, когда-то вождя, в силу того, что он все дальше и дальше отходил от революционной массы.

Конечно же, и это не прошло: трагедия человека, гибнущего потому, что он изменил революции, да еще в исполнении негритянского актера! «Эта роль формировалась для замечательного негритянского артиста Поля Робсона...» (II, 101), да еще со сценами гаитянской революционной массы — для «Парамаунта» это было столь же неприемлемо, как и большевистский «Железный поток».

Но и эта тема надолго запала в сердце Эйзенштейна. Он думал о ней во время съемок в Мексике. В архиве режиссера (ед. хр. 340) есть помеченный «21.III.1931. Мерида, Юкатан» лист с монтажной планировкой какой-то трагической сцены из «Черного величества». Четыре связанных между собой кадра с бурно движущейся фигурой негра, выходящего от среднего до самого крупного плана. Лицо, за-

полняющее весь кадр, искажено мукой. Рисунки выполнены в свободной «мексиканской» живописной манере, жирным черным карандашом. Рамки кадров обведены красным.

Дальше, чем с «Черным величеством», дело зашло с «Золотом Зуттера». Айвор Монтегю особенно настаивал на этой теме. Эйзенштейн же и Александров склонялись к теме «Стеклянного дома».

«Как мне представлялось в то время,— пишет Монтегю,— погубило этот замысел («Золото Зуттера». — *Р. Ю.*) безрассудное, на мой взгляд, увлечение Сергея Михайловича «Стеклянным домом»... «Парамаунт», казалось, готов был принять «Золото Зуттера», а Эйзенштейн предпочитал «Стеклянный дом», который существовал лишь в виде идеи.

А идея, как объяснял Сергей Михайлович, заключалась в следующем: люди живут, работают, проводят всю свою жизнь в стеклянном доме. В этом огромном здании можно увидеть все вокруг: вверху, внизу, по сторонам, наискось, в любом направлении, если, разумеется, какой-нибудь ковер, стол, картина или что-нибудь подобное не преграждает видимость...

...Вы скажете — фантастично? Даже глупо? Но Эйзенштейн представлял себе все иначе. Для него в этом не было никакой фантастики. Он хотел воплотить свою идею в совершенно повседневной жизненной форме. Это должна была быть серьезная, сугубо приземленная, обыденная история. Он терпеливо разъяснял, что подобные дома уже (или «почти») существуют в нашей современной цивилизации.

В этой ситуации я не помог Сергею Михайловичу... Я не представлял себе «Стеклянный дом». Эта идея казалась мне просто упрямым капризом, причудой. Теперь я уже не столь убежден в своей правоте» [5].

По-видимому, в то время Монтегю не уловил социальной, сатирически-критической направленности замысла.

Вероятно, Монтегю не было известно, что замысел «Стеклянного дома» был не случайным, а давним, выношенным еще на родине. В «Дневнике» (хранящемся в архиве и еще не изданном) от 13 января 1927 года Эйзенштейн записал: «...Американскую фильму надо сделать с Синклером. «Стеклянный дом»... — стеклянный небоскреб. Взгляд на Америку сквозь стены. Иронически, как Франс. Оформление через пародирование материалов реальной Америки. Америки голливудских штампов. Реальность как пародийный элемент якобы фактической реальности голливудского штампа. Этому помочь может только Эптон».

А через три дня, 16 января, видимо, посоветовавшись со знакомым американцем, приписал: «Динсан (член ИККИ Коминтерна) против Синклера. Но он очень радикален. Синклер, конечно, 100% американец, в члены АКП(б) не совсем годен».

Еще до поездки в Америку Эйзенштейн работал над замыслом сатирического ее разоблачения! И не оставлял дерзкой мысли сделать это в самой Америке, в Голливуде.

Ознакомившись с содержанием будущего фильма, руководство «Парамаунта», разумеется, не дало согласия на постановку. Еще меньше энтузиазма вызвал замысел фильма «Операция», в котором экипаж подводной лодки, назначенный в заведомо гибельную операцию, получает право в течение недели делать все, что захочется. Безнаказанный разбой, пьянство, разврат моряков должен был разоблачить подноготную капиталистического общества. Этот сюжет был заимствован из какой-то американской книги, но и он почил в сейфах «Парамаунта». Там же оказался и замысел «Марафонского танца». Судя по описанию Александрова, в основу этого замысла тоже лег опубликованный в Америке рассказ, послуживший спустя сорок лет основой фильма Сиднея Поллака «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?». В семидесятых годах, когда сюжет «Марафонского танца» стал как бы историческим, прогрессивному американскому режиссеру удалось его экранизировать, в начале же тридцатых, в годы жесточайшей депрессии, этот сюжет мог прозвучать в руках советских мастеров как актуальнейшее, сенсационное разоблачение антигуманистического

[5] «Эйзенштейн в воспоминаниях современников», стр. 233—234.

общества. Мог прозвучать и именно поэтому не прозвучал.

Все эти споры, разногласия затягивали начало работы, Шульберг нервничал. Из всех коварных, взрывчатых предложений советских мастеров он решил выбрать, казалось бы, наименее опасное. И остановился на «Золоте Зуттера».

Тогда Эйзенштейн совместно с Григорием Александровым и Айвором Монтегю буквально за несколько дней на английском языке написал сценарий. Но он был отклонен еще быстрее!

«Недаром волновались мои американские хозяева, когда я темой сценария выбрал «Золото» — роман Блеза Сандрара о капитане Зуттере.

«Допускать большевиков до темы золота?..» — они качали головами и, в конце концов, засунули проект всей затеи под сукно.

Может быть, и не напрасно.

Уж больно остро вопил калифорнийский пейзаж окружения приисков о всех нелепостях жажды золота, что несется таким же вопиющим обличением из самой биографии Зуттера и со страниц романа о приключенческой его жизни...» (I, 428).

К счастью, сценарий этот сохранился. Он отлично переведен с английского Н. Волжиной и дает возможность увидеть, как Эйзенштейн хотел осуществлять на практике свои принципы асинхронного применения звука, а так же, как он пытался примениться к голливудским условиям.

Книгу Сандрара Эйзенштейну предлагали экранизировать еще в Берлине. Он мог ее прочесть и на родине — она была переведена М. Симоновичем и издана в 1926 году издательством «Прометей». Швейцарец по национальности, французский поэт, ближайший соратник Гийома Аполлинера, сам страстный путешественник, племянник швейцарцев, ездивших за золотом в Америку, Блез Сандрар увлеченно и красочно описал одиссею своего соотечественника Иоганна Августа Зуттера не только в нашумевшем романе, но и в стихах — новаторских стихах без рифм и в свободном ритме.

Книга написана сжато, энергично, зримо. На ее стилистику несомненно повлияло кино — американские вестерны и авантюрные фильмы. Во французской прозе того времени было модно писать лапидарным кинематографическим стилем. Сценарии Луи Деллюка печатались как новеллы, Жюль Ромен написал «кинороман» «Доногоо — Тонка». И Блез Сандрар хорошо изучил американскую прессу, в свое время уделившую немало внимания злоключениям «хозяина» золотоносных земель Калифорнии Зуттера, и написал свой роман в форме живописных, исполненных бурного действия картин, буквально просящихся на экран. Сандрара дополняла основанная на документах книга о Зуттере американского журналиста Дж.-Т. Скуновера. Но литературными материалами Эйзенштейн и его соавторы не ограничились. Они серьезно увлеклись изучением подлинных мест действия, предметов, документов, они пускаются в «странствия по следам путей колоритного капитана», бродят по маленьким калифорнийским городкам.

Эйзенштейн жадно рассматривает «горы щебня, еще до сих пор извергаемые из полуопустошенных приисков, как в дни Зуттера, ложащиеся на цветущую зелень окружающих прииски полей»... представляет себе, как цветущую калифорнийскую землю топчут ноги тысяч обезумевших от жажды наживы золотоискателей, «тысячи рук вспарывают и разворачивают ее, тысячи зубов людей, сбежавшихся со всех концов мира, готовы вцепиться в глотку друг другу за любой клочок этой земли...» (I, 530). Он с упоением разглядывает старинные гравюры, запечатлевшие стремительный подъем Сан-Франциско, заполнявшего бухты, в которых навсегда оставались корабли, сраставшиеся мостками, засыпаемые песком и обрастающие хижинами, домиками, домами. Он щупает длинные мохнатые черные сюртуки и лоснящиеся цилиндры тех времен. Он припоминает литографии Домье, заглядывает в Марка Твена и Брет Гарта, Эдгара По и Амброза Бирса, Джека Лондона и Натаниэля Готорна. Он осматривает форт Зуттера, сохранившийся в Сакраменто, трогает зубья пилы из его лесопилки, той самой, где было найдено первое

золото. Он беседует с подслеповатыми старушками, помнящими, как Зуттер сажал их в детстве к себе на колени. Он останавливается против старененьких деревянных особнячков с портиками в маленьких городках и перед работающими драгами золотых приисков. Напав в каком-то городишке на провинциальный музейчик, он жадно роется в его немудреных экспонатах.

«Музей скромен. И две-три подлинные реликвии эпохи Зуттера — какие-то пуговицы, поля фетровой шляпы и, кажется, шпоры — здесь любовно окружены чем попало из того, что относится к тем же годам и эпохе» (I, 428). Он роется в бисерных мешочках, подсвечниках, треснутых чашечках, вышитых картинках, каминных щипцах, сахарных щипчиках. И набредает на дагерротипы, нежную любовь к которым сохраняет на всю жизнь.

Через много лет в «Записках» он со сладострастием коллекционера описывает их: «Маленькие, частью почти черные, относящиеся к периоду цинка, или с лукаво-зеркальной, подмигивающей поверхностью...»

Он ощупывает их кожаные, тисненные букетами футляры. А как он описывает людей, изображенных на них!

«Вот они.

Их жены.

Дети.

Молодые люди, пришедшие из глухой дали в первые американские города.

Вот они у начала карьеры.

Впервые часовая цепочка поперек светлого жилета.

Поза несколько натянута.

Шея немного слишком прямолинейно торчит из очень низкого выреза воротника.

Громадный замысловатый узел галстука как бы спорит с узловатостью громадных рук.

В сгибах пальцев еще как бы читается охват ручек плуга, прежде чем эти пальцы привыкнут водить еще не ручкой пера, но гусиным пером по счетным книгам контор, по кассовым книгам банков, по судейским записям юристов и юридическим документам адвокатов.

Вот они в разгар благополучия.

Линии часовой цепочки вторят поперечной складке ослепительных жилетов. Они штофные, бархатные, вышитые. Округлость брюшка морщит и вытесняет их незыблемую поверхность.

И незыблемость кажется перешедшей в спокойный взор, потерявший широкую раскрытость удивленной юности и молодости, впервые встречающейся с жизнью.

Посадка комфортабельная...» (I, 429—430).

Я нарочно привожу этот довольно длинный кусок «Записок», который хочется продолжить, так ярко и точно описаны в них люди. В этом куске — ключ к типажному мастерству Эйзенштейна. Именно так выбирал он типажи для своих картин. Тонко подмеченные детали — посадка головы, положение рук, направление взора — все говорит и об эпохе, и о профессии, и о характерах.

В этом куске и ключ к пониманию Эйзенштейном драматургии кино. Достаточно сравнить эту запись со скупой, конспективной записью сценария, чтобы еще раз прийти к выводу, что сценарий был для Эйзенштейна лишь стадией в работе, истоком, который обогащался в процессе постановки, схемой, костяком, обрастающим живой плотью фильма.

Каким должен был быть фильм «Золото Зуттера» — лучше видно по сценарным запискам, чем по сценарию.

Сценарий был близок к роману.

Он так же начинался с предыстории, с попытки Зуттера получить паспорт в родном швейцарском городке Рюнеберге, с плевка в колодец несговорчивого городка. Эйзенштейн заимствует все детали Сандрара: стариков с фарфоровыми трубками, старух с вязаньем в руках, малыша, получившего за услугу последний серебряный талер Зуттера. Только звуковую часть он строит по-своему — на принципе асинхронности. Сандраровского савояра с шарманкой, требующего синхронных кадров, заменяет доносящимися откуда-то с гор курантами, вызванивающими каждые четверть часа и создающими неспешность во времени и глубину в пространстве. Даже шум тяжелых шагов приближающегося Зуттера он дает несинхронно, на кадрах обывателей, заинтересованных появлением незнакомца.

Неспешный звон колоколов, то маленьких, то

больших, служит связующим мотивом для эпизодов приключений Зуттера в Европе. Кое-что из упомянутого Сандраром Эйзенштейн опускает. Эпизод ограбления попутчиков дает более подробно. Для большей динамичности действия параллельно с эпизодами скитания даются эпизоды покинутой Зуттером семьи и полицейских розысков.

После переезда Зуттера в Америку — вместо работы у изобретателя шведских спичек Хагальстрема, у суконщика, москательщика и торговца, вместо всевозможных коммерческих попыток, фермерства и перегонки товаров по Миссисипи — Эйзенштейн дает зрительно более выигрышные эпизоды: Зуттер — фокусник на ярмарке, потом циркач. Повинуясь голливудским правилам, Эйзенштейн вводит отсутствующую в биографии Зуттера женщину—циркачку Мэри. Вспомнив свой спектакль «Мексиканец», вводит сцену бокса с огромным негром. Интересно, что все эти стремительно проносящиеся сцены решаются почти без слов. Короткие возгласы, отрывочные фразы персонажей — не шире, чем титры немого фильма. Зато много музыки, шумов, пения. Песенки циркачки, ярмарочных зазывал, свист базарного флейтиста — все это вливается в марш Зуттера, который должен был быть специально написан для фильма.

Опираясь на скупые замечания Сандрара, что путь от порта Индепенденс до устья Орегона на Тихом океане лежал по дикой, бездорожной местности, населенной враждебными голодающими индейцами, Эйзенштейн вводит кровавую сцену боя с индейцами, сделанную

С. Эйзенштейн, Г. Александров и Э. Тиссэ среди участников конгресса в Ла Сарразе

совершенно в духе вестернов Теда Броунинга и Джемса Крюзе. Коварная стрела неожиданно вонзается в тотемный столб! Убитый индеец падает на брошенную для жребия монету!

Наворачивая ужасно увлекательные события, Эйзенштейн не пренебрегает даже эротикой. После переправы через бушующий поток Зуттер оставляет полуобнаженную Мэри на берегу, а сам отправляется искать дорогу. На соблазнительную циркачку нападают сразу четыре бродячих охотника-траппера. Увы, я должен написать, что сцена эта решена в традициях самой скверной голливудской мелодрамы. Судите сами:

«Пронзительный свист. Вне себя от ужаса, Мэри закрывает лицо руками. Собаки отбегают от нее.

Рядом, совсем близко, лицо молодого охотника.

— Мы два года не видали женщин.

Он судорожно глотает, подается к ней и в ту же минуту, приглушенно охнув, падает наземь.

Второй охотник отталкивает соперника ногой и вытаскивает нож у него из-под ребер.

Он делает шаг вперед, но третий охотник стоит рядом».

Озверевшие от страсти мужчины уничтожают друг друга, «борются за обладание женщиной, обнимают ее, целуют ей руки, ноги.

Раненый ползет к ним.

Мэри удается отвести лицо от их поцелуев, и лесную чащу оглашает ее отчаянный вопль...»

Потом в смертельную драку ввязываются собаки и Зуттер, который добивает последнего траппера. («Умирающий из последних сил ползет к башмаку, дотягивается до него и самозабвенно прижимает к щеке... Он умирает с улыбкой!»)

В этом же гиньольно-мелодраматическом стиле сделана и смерть Мэри в песках, окруженной «тонко, трагически смеющимися койотами».

Сравнивая сценарий с романом, я должен отдать решительное предпочтение роману. Сандрар не позволял себе кровавых и мелодраматических сцен. Он сдержанно и кратко описывал приключения Зуттера, скупыми средствами создавал картины колонизаторского ажиотажа, переплетения американских, мексиканских, испанских, русских и иных интересов, зверскую, рабовладельческую эксплуатацию канаков и индейцев; варварские расправы с непокорными племенами, колонизаторскую политику миссионеров, разграбление земельных и лесных богатств, спекуляцию и произвол правителей. На этом фоне поразительная энергия Зуттера и привлекает и отталкивает. В ней и храбрость, и мужество, и трудолюбие, и ум, но и авантюризм, жестокость, презрение к «цветным», стяжательство.

У Эйзенштейна Зуттер — вначале типичный для вестернов сверхчеловек, а затем — рачительный и неутомимый предприниматель. Если бы фильм был осуществлен, Америка получила бы еще одного непобедимого героя.

Если бы Эйзенштейн, экранизируя роман, сохранил стилистические признаки своих прежних фильмов — документальность в изображении исторических событий, массовость действия и демократизм героя, пафос борьбы против эксплуатации, — он нашел бы в романе обильный материал для монументальных массовых сцен, для смелых обобщающих метафор. Однако сценарий показывает, что Эйзенштейн искал новых драматургических решений: не масса, а индивидуальный герой на этот раз интересовал его.

В «Старом и новом» уже был сделан шаг к индивидуальному герою. Марфа Лапкина своей судьбой олицетворяла переход старой русской деревни на новые, социалистические пути. Как известно, не все в этом образе удалось — и исполнительнице и режиссеру. Теперь сама фигура Зуттера — человека исключительной энергии и необычайной судьбы, личности легендарной и доподлинно существовавшей — обязывала Эйзенштейна к совершенно иным драматургическим решениям. И отчасти благодаря характеру и биографии Зуттера, отчасти благодаря влиянию Голливуда, требованиям «Парамаунта» и творческого опыта американского кино, особенно вестернов, Эйзенштейн допускает и развлекательные цирковые сцены, и откровенный мелодраматизм, и сцену насилия, направляя все эти сильнодействующие средства на создание образа героя-сверхчеловека.

Но было ли это отступлением от ранее выработанных и с такой дерзостью осуществленных творческих принципов? По-моему, да! Я пишу это не для осуждения великого художника. А лишь для того, чтобы на объективном разборе его произведений показать, с какими трудностями он столкнулся в Голливуде, какие опасности и соблазны там преодолевал.

Героизация образа Зуттера очевидна. Но она может быть объяснена желанием Эйзенштейна ярче показать разрушительную силу золота. В одной из своих «Записок» он формулировал тему сценария как «трагедию индивидуализма... (рай первобытной, патриархальной Калифорнии, разрушаемой проклятием золота,— совершенно в морально-этической системе самого генерала Зуттера — противника золота)...» (I, 538). И для того, чтобы ярче показать это проклятие, эту разрушительную силу, он хотел противопоставить ее труду, созидательной деятельности человека. Да и для того, чтобы дать сильнее почувствовать зло золота, надо было вызвать симпатии к человеку, которого оно губит.

Возможно, что завлекательные сцены первой половины сценария понадобились Эйзенштейну и для того, чтобы отвлечь внимание дельцов «Парамаунта» или привлечь зрителей к своему фильму, основная идеологическая «бомба» которого содержалась во второй половине — в показе золотой лихорадки и судебного процесса.

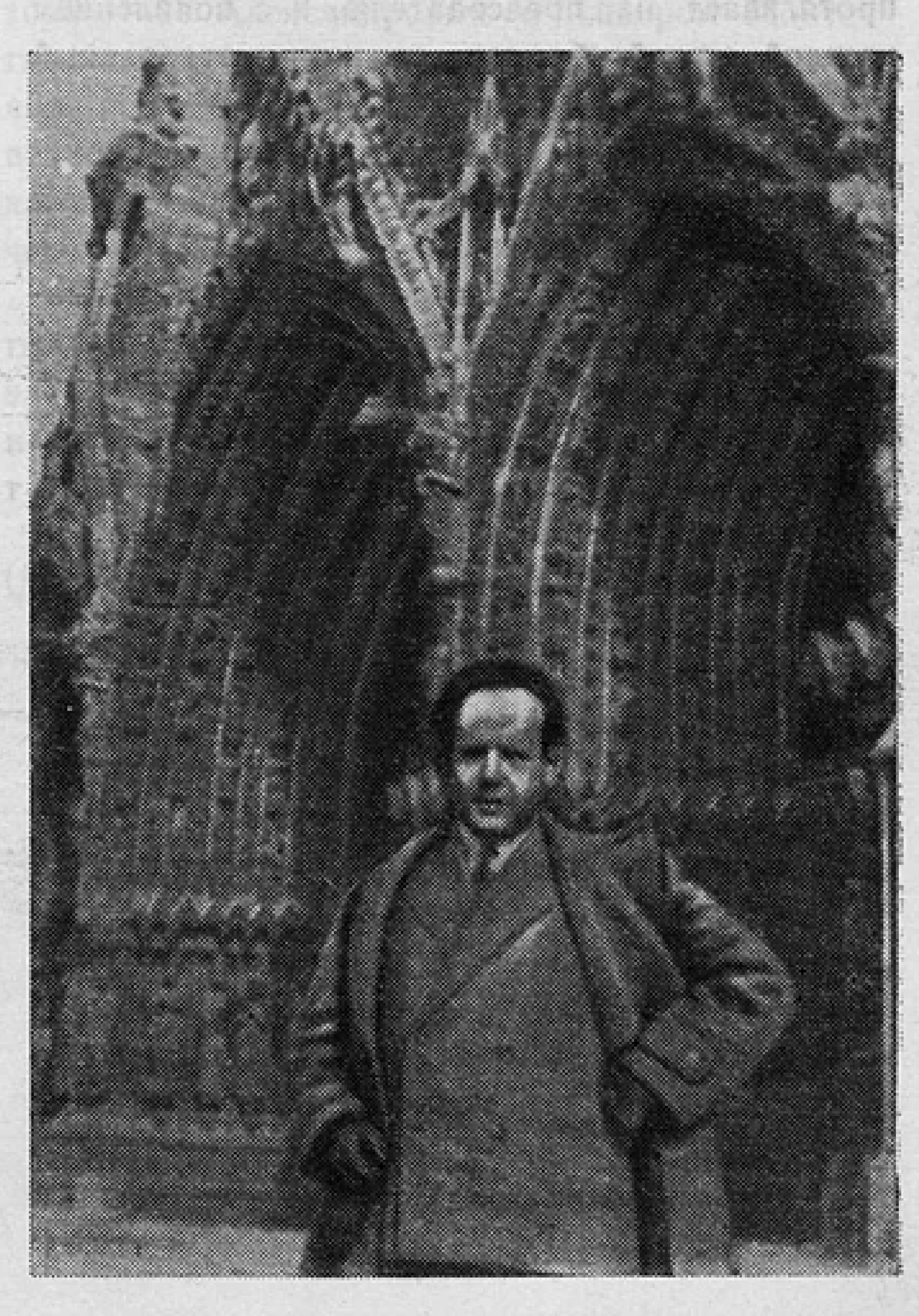
В этих эпизодах сценарий достигал значительной силы.

Вторжение золотоискателей в земли Зуттера решается на приеме конфликтного столкновения изображения и звука. Зуттер со своей собакой одиноко сидит ночью у маленького костра, а в фонограмме бушуют золотоискатели: орут их голоса, ревут убиваемые ими животные, стучат мотыги, грохочут камни, поют пилы, трещат срубленные деревья. Как выразительно и как экономно это решено! Вот уж действительно полифоническое решение. И какое остроконфликтное противопоставление трагического одиночества Зуттера (изображение) и торжествующего хаоса золотой лихорадки (звук)!

И в этой и в ряде других сцен второй половины вновь ощущаешь руку Эйзенштейна, мастера динамических массовых композиций. С какой силой и размахом показано варварское насилие над плодородной, возделанной землей, в которой таится золото. А сцена борьбы Зуттера — тяжелые замки на воротах и сундуках, грозное, решительное лицо старика, надвигающееся на аппарат одновременно с нарастающими голосами возмущенных и наступающих золотоискателей. А как эффектен контраст между сценой возвеличивания «генерала Зуттера» с громом оркестра, благовестом колоколов, флагами и залпами кораблей и сценой, где одинокий, только что бурно ликовавший Зуттер глядит с горы на разрастающийся пожар, в котором сгорает его имение... Да, это уже не мелодрама, а трагедия, не развлекательство, а эпос!

Верный своему принципу сталкивать бурные, сильно действующие эпизоды с тихими, задум-

Сергей Эйзенштейн в Шартре



чивыми (вспомним туман после драмы на тендере в «Потемкине»), Эйзенштейн после вакханалии вторжения золотоискателей перебрасывает действие в тихую Швейцарию, где фрау Зуттер и дети собираются в путь к мужу и отцу. Затем бурный монтаж кадров, символизирующих всемирную славу Зуттера, чье имя — имя самого богатого человека на Земле — повторяют на всех языках люди, стремящиеся в Калифорнию, сменяется тихой грустью сцены смерти фрау Зуттер, звуковым лейтмотивом которой является тревожный и тоскливый звук трепещущей струны. А затем вновь следует яростно нарастающий темп эпизодов волнения калифорнийцев, узнавших о том, что Зуттер затевает процесс.

Сцена суда решена Эйзенштейном как развернутая звукозрительная метафора. Суд — сражение. В изображении идут прения сторон, а в звуке — разрывы бомб, треск пулеметов.

«Прокурор один за другим вынимает из сундука документы, многозначительным жестом протягивает их председателю, и с появлением каждой такой бумаги слышится отдаленный взрыв бомбы.

Бомбу за бомбой извлекает из сундука прокурор, и сотни ответчиков отзываются на каждый взрыв яростным ревом...

...И вдруг с места вскакивает какой-то маленький человек и кричит истошным голосом:

— Нет, нет, нет, нет, нет!..

Этот странный истерический крик пулеметным треском врывается в рев толпы. И его слова уже неразличимы, остается только их ритм — ритм пулеметной очереди.

Взрыв бомбы — стрекот пулемета.

Взрыв бомбы — стрекот пулемета».

Нарастает драматизм борьбы. Процесс прерывается пожаром Сан-Франциско. Победителя Зуттера, произведенного в генералы, чествует толпа. Торжествующий Зуттер, отправившись в Вашингтон, видит с горы новый пожар — горит его имение.

Все эти эпизоды Эйзенштейн делает по соответствующим местам романа, основанного на подлинных событиях, но компонует их по-своему, с эйзенштейновской мощью.

Финал у сценария внешне такой же, как и в романе: измученный тяжбой, Зуттер умирает на ступенях здания суда в Сан-Франциско (у Сандрара — Дворца Конгресса в Вашингтоне). Но сущность этих двух финалов разная. У Сандрара Зуттер — обезумевший старик, умирает в Вашингтоне, когда мальчишки, издеваясь, лгут ему, что выигран процесс. Идея Сандрара в том, что Зуттер не может найти справедливости в демократической и свободной Америке. Эйзенштейн, как ни странно, эту идею снизил, стер. У него тема издевательского обмана отсутствует, Зуттер умирает, когда газетчик показывает ему газету, где написано, что он выиграл тяжбу.

Может быть, Эйзенштейн был вынужден, согласно законам «хэппи энда» и требуемого кодексом Хейса «торжества справедливости», остановить фильм на справедливом решении американского суда? Драматизм, вернее мелодраматизм, такой ситуации выигрышен: герой победил, но... он умирает. Вряд ли он сам, для достижения этого эффекта, отказался от сандраровской разоблачительной концовки. Однако никаких свидетельств о вынужденности такого смягчения в записях Эйзенштейна я не обнаружил.

Гибель Зуттера от произвола американской юстиции Эйзенштейн не мог передать прямо, он попытался сделать это косвенно, иносказательно. Маленькую фигурку мертвого Зуттера закрывает густая тень, падающая от здания суда. Это художественно хорошо, но все же менее сильно, чем обнаженный, прямой финал Сандрара. Однако, по-видимому, и такого решения, как у Эйзенштейна, оказалось достаточно, чтобы не принять фильм.

В звуковом отношении финал сделан великолепно.

«Парамаунт» не принял сценария. Эйзенштейн отлично понимал причины его отклонения. Руководители кинокомпании не захотели «допускать большевиков до темы золота».

О крушении замысла Эйзенштейн сообщил в Париж Сандрару. Тот ответил:

«30 сентября 1930, Париж.

Дорогой друг!

Бесконечно благодарю Вас за Ваше письмо и за усилия,— которые Вы приложили для того, чтобы экранизировать «Золото».

Все, о чем Вы говорите — меня не удивляет. Если бы Вы рассказали об этом проекте, когда мы с Вами завтракали в Париже, я бы Вас поставил в известность о тех затруднениях, которые были у меня с продажей этой вещи в Америку и обо всех абсурдных замечаниях, которые делались американцами только для того, чтобы не поставить фильм.

Я был уверен, что в конечном итоге так случится и во второй раз. Так или иначе, благодарю Вас за Ваши добрые намерения. «Американская трагедия» — это очень хороший материал, и я уверен, что Вы сделаете нечто исключительное.

Желаю мужества. Здесь, где у Вас так много друзей, Вы всегда желанный гость.

Спасибо за фотографии, они забавны.

Жму руку. Блез Сандрар» [6].

Слова «Дорогой друг!» и «Жму руку» Сандрар написал по-русски.

После обсуждения еще нескольких тем Эйзенштейну был предложен роман Теодора Драйзера «Американская трагедия», право на экранизацию которого «Парамаунт» приобрел еще в 1925 году за очень высокую сумму — 150 000 долларов. Фильм сначала хотел ставить Д.-У. Гриффит, но Драйзер заявил, что «он считает Гриффита совершенно неподходящим человеком и что ему не справиться с такой работой». Гриффит, в свою очередь, заявил, что «Драйзер может, если ему угодно, нырнуть в то самое озеро, которое так живописно описано в его романе» [7].

В хорошем хозяйстве крупные суммы впустую не тратятся. И, может быть, именно поэтому руководители «Парамаунта», которые не могли не заметить творческую строптивость и идейные устремления советского режиссера, все же рискнули предложить ему эту весьма неоднозначную тему. Эйзенштейн знал Драйзера, они встречались в Москве в 1927 году. И хотя Сергей Михайлович как-то заметил, что перед встречей ему пришлось спешно знакомиться с произведениями писателя, вероятно, он все же разделил то огромное увлечение романами Драйзера, которое охватило и Соединенные Штаты, и Европу, и Советский Союз в конце двадцатых годов.

Впрочем, я думаю, что многоплановый, красочный, событийный роман Сандрара (который, разумеется, не может сравниться по своему литературному значению с романом Драйзера) все-таки больше подходил для фильма Эйзенштейна. Он сочетал массовые сцены с психологическими, и это облегчило бы Эйзенштейну и создание характеров и переход от типажа к актеру. Роман Драйзера, построенный на камерных, замкнутых сценах (миссия диссидентов, отель, маленький городок Ликург, фабрика Гриффитсов, зал суда, тюрьма), не предлагал больших возможностей режиссеру-монументалисту. Конфликт романа развивался в плане социально-психологическом. Сильных, общенародных движений, катаклизмов, взрывов роман Драйзера не содержал. Перед Эйнзенштейном вставали довольно большие трудности. Конечно же, он их не испугался. Вместе со своими соавторами по «Золоту Зуттера» — Г. Александровым и Айвором Монтегю — он горячо принялся за работу. Она смягчила неудачу «Золота Зуттера», и он никогда не вспоминал о ней с горечью или с досадой. Хотя, как мы видели, творческой энергии было затрачено немало.

Но Эйзенштейн никогда не боялся затрат творческой энергии. И с новой силой устремился на разработку «Американской трагедии». Здесь и начинается настоящая американская трагедия Эйзенштейна.

(Окончание см. в № 8)

---

[6] «Иностранная литература», 1958, № 1, стр. 247.

[7] «Пролетарское кино», 1931, № 9, стр. 59—60.

«Доверие»
«Черный караван»
«Цвет золота»
«Наследник»
«Социальное планирование. Бригада. Завод. Город»
«Соревнование, зарплата, премия»
«Сказ про то, как царь Петр арапа женил»

Владимир Ишимов

У истоков доверия

«ДОВЕРИЕ».
Сценарий М. Шатрова, В. Логинова. Постановка В. Трегубовича, Э. Лайне. Оператор Д. Месхиев. Художник Г. Мекинян. Композитор Г. Свиридов. Звукооператоры И. Черняховская, Э. Лумес. Производство «Ленфильм» и «Феннада-фильм» (Финляндия), 1976.

Велик опыт нашего кино в создании образа Владимира Ильича Ленина. В нем, этом художественном опыте, слиты многолетние усилия выдающихся киномастеров, творческие завоевания которых служат своеобразным компасом для тех, кто продолжает разрабатывать на экране ленинскую тему.

Фильм «Доверие» поставили советский режиссер В. Трегубович и финский — Э. Лайне, артист Кирилл Лавров в этом фильме воссоздал образ Владимира Ильича. Особенности картины заложены в самом ее замысле: на узком временнóм плацдарме, в конкретной политической ситуации раскрыть ленинский образ в диалектическом синтезе обеих сторон его гения — гениального теоретика и гениального практика. Замысел примечательный. И прежде всего потому, что Ленину, единственному из творцов научной теории революционного преобразования мира, выпала судьба впервые и руководить воплощением этой теории в действительность.

Заметим, что среди исторических фильмов популярен жанр реконструкции, последовательно и скрупулезно воссоздающий ход событий. Картина, о которой идет речь, вполне могла бы быть лентой такого рода — последовательно и добросовестно, из эпизода в эпизод демонстрирующей на экране ход событий конца 1917 года, так или иначе связанных с признанием Российской Советской республикой независимости Финляндии. Да, фильм мог стать и таким, если б авторами его были другие художники, не драматург Михаил Шатров и его соавтор по сценарию Владлен Логинов, которых увлекают исторические события не сами по себе, но — прежде всего характер ситуации. Обнажить ее, раскрывая очередную драму истории во всей противоречивости и жесткости, в столкновении сил, в сшибке взглядов, характеров — вот задача, более всего притягивающая этих авторов.

Поэтому — тот доподлинно происшедший с прибывшей в Петроград финской делегацией маленький конфликт (делегация вручила в Смольном В. Бонч-Бруевичу официальное письмо с просьбой решить вопрос о государственной самостоятельности бывшего Великого княжества Финляндского, но он отказался его принять, пока обращение: «Правительству России» не будет изменено на: «Совету Народных Комиссаров») в картине «Доверие» разъединен на подробную завязку и короткий финал, а между ними «врезаны» все линии действия, в том числе и те, что являются отступлениями от основного сюжета, — необходимые экскурсы в прошлое. Такая композиция — производное от сверхзадачи сценария: сохранив логику драматургического развития, показать ход российско-финляндских отношений во многих опосредствованиях; вовлечь зрителя в атмосферу происходивших тогда споров по национальному вопросу — споров, где Ленин отстаивал чистоту и последовательность Марксовой концепции в этом вопросе.

Кристаллизация идеи в открытом с п о р е, в столкновении политических позиций — излюбленный метод Михаила Шатрова. В этом

фильме параллельно развиваются, собственно, два спора — отдельных, но тесно меж собой связанных.

Первый — в стане финской делегации: признать ли большевистский Совнарком законным правительством России? Движение этого спора, «закольцовывая» фильм, составляет как бы внешнюю сюжетную линию, а внутри ленты идет второй, главный и решающий спор Ленина с оппонентами из среды коммунистов: действителен ли, после победы пролетарской революции, принцип самоопределения наций вплоть до отделения, а следовательно — предоставлять независимость Финляндии или нет?

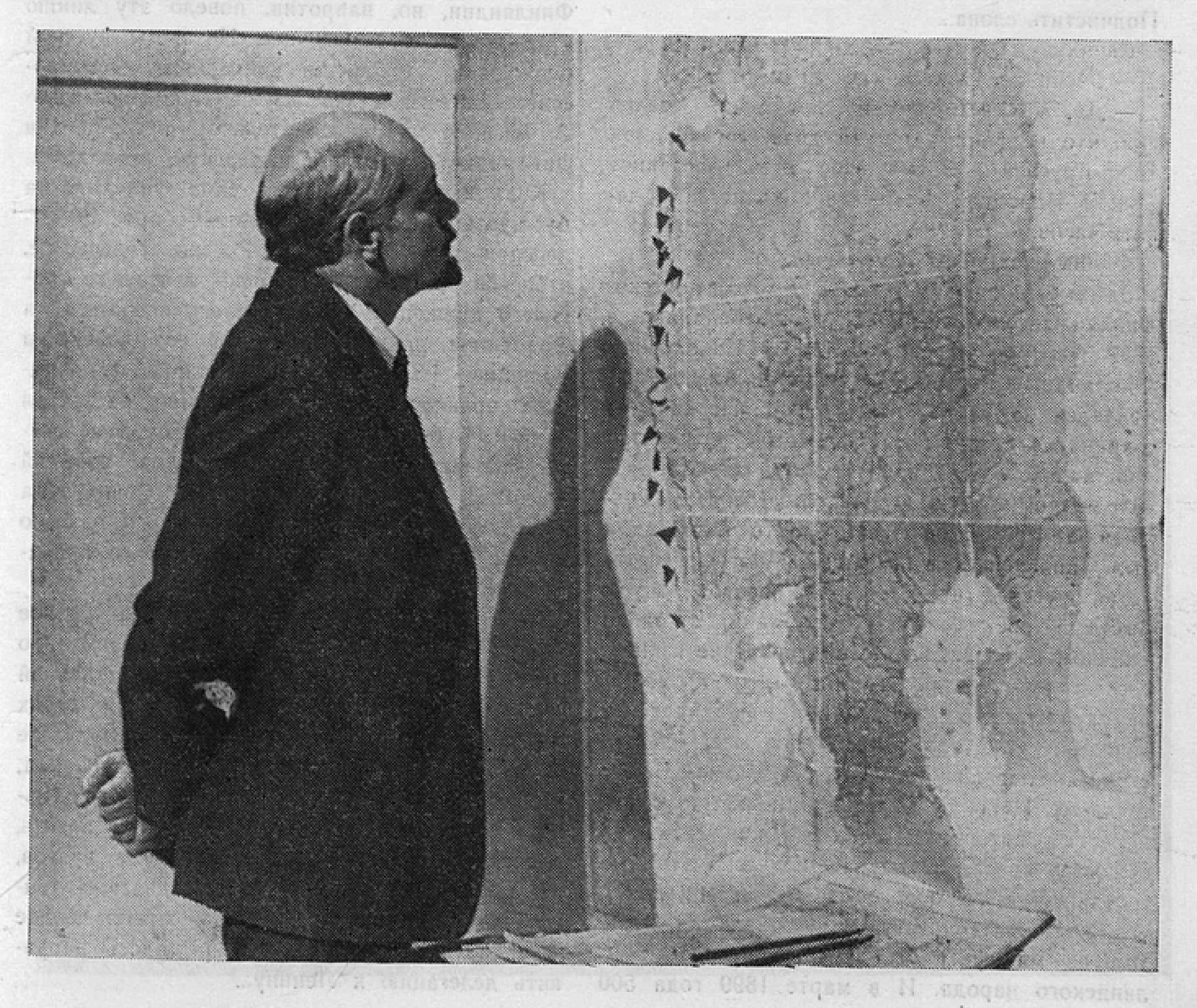
●

Присмотримся поближе к первому спору, разворачивающемуся в фильме.

Вот его завязка. Управляющий делами Совнаркома Бонч-Бруевич, которому финская делегация вручила обращение Финляндского правительства, возвращается из кабинета Ленина:

— Нет, господа, этот документ мы не примем.

«Доверие».
В роли В. И. Ленина — К. Лавров



— История повторяется, — гневно цедит премьер-министр Свинхувуд.

— Если вы имеете в виду 1899 год,— парирует Бонч-Бруевич,— то вы ошибаетесь. — И объясняет причину: — Ваше письмо обращено к «правительству России». А как вам известно, с седьмого ноября правительство России именуется: «Совет Народных Комиссаров». Я рекомендую вам внести исправления...

Министр иностранных дел Карл Энкель, политик куда более умеренный и открытый, чем его старший коллега Пэр Эвинд Свинхувуд, с радостью хватается за это:

— Мы можем это сделать сию же минуту. Подчистить слова...

Свинхувуд тотчас осаживает его:

— Господин Энкель, не спешите.

— Да, это исторический документ,— сделав вид, что не понимает сути дела, соглашается Бонч-Бруевич. — Время еще есть, заседание Совета Народных Комиссаров начнется в девять часов.

Финны покидают Смольный.

За этим эпизодом — более чем век русско-финляндских отношений. Присоединив в 1809 году по договоренности с Наполеоном Финляндию к Российской империи, Александр I поклялся за себя и за своих наследников сохранить автономию Великого княжества Финляндского, его конституцию, сейм и правительство, особую армию, собственные деньги и другие привилегии. Статус Финляндии был уникальным в империи. Многие десятилетия русские цари держали слово, покуда быстрый рост финской экономики, с одной стороны, не вошел в противоречие с интересами русской буржуазии, а с другой — демократическое устройство финляндского общества не стало известно во всех концах страны, дразня опасным соблазном. Вот тогда-то Николай II издал манифест с намерением автономию великого княжества по существу свести на нет. Юридически это был государственный переворот. Ленин заклеймил его как клятвопреступление царизма. Ответом на манифест был бурный протест финляндского народа. И в марте 1899 года 500 депутатов с петицией и 25 томами — полумиллионом — подписей прибыли в Санкт-Петербург, в Зимний дворец... Николай отказался их принять и, не читая, отклонил народную просьбу... Вот этот-то эпизод и имели в виду Свинхувуд и Бонч-Бруевич.

Наступление самодержавия на права Финляндии потерпело крах благодаря первой русской революции. Мало что вышло и еще из одной попытки государственного переворота. Грянула мировая война, в которой Финляндии удалось сохранить фактический нейтралитет, а затем пришел февраль 1917-го...

Временное правительство не только не отбросило царскую политику в отношении Финляндии, но, напротив, повело эту линию куда жестче и энергичнее. Интересы русской буржуазии требовали унитарного государства, «единого и неделимого» общероссийского рынка, а следовательно — превращения Финляндии в обычную имперскую провинцию.

Куда как странно, но и сама финляндская буржуазия никогда не ставила вопрос об отделении своей страны от России. Теперь же, в борьбе против стремительно левевшего рабочего движения, она старалась опереться на Временное правительство, на его войска и полицию. Именно по настоянию финляндских правящих кругов Керенский распустил «красный сейм», где социал-демократы имели большинство. Отголоском этих событий звучит в фильме благодарность Свинхувуда «министру-председателю»: «Без этого не было бы ни новых выборов, ни нашего правительства».

Зато сразу же после Октября буржуазное правительство Финляндии круто переменило курс. Изоляция от России стала его главной политической задачей. Руководил им страх перед «заразой» большевизма. В результате была избрана страусова тактика: делать вид, что никакого нового российского правительства не существует! Однако Советская власть, вопреки ожиданиям и предсказаниям врагов, не только не пала — напротив, шагала триумфальным маршем. И тогда скрепя сердце Финляндское правительство решилось направить делегацию к Ленину...

Вот на каком выверенном историческом фундаменте воздвигнут художественный фильм «Доверие», как прочно связаны со своей документальной опорой эпизоды ленты.

Но вернемся к ее событийной канве. Итак, премьер-министр Свинхувуд, министр иностранных дел Энкель и статс-секретарь Идман, озадаченные, вышли из Смольного. Это же квадратура круга: получить независимость из рук Совнаркома, не признавая его правительством России?!

Исправить или не исправлять в документе два-три слова... Взвешивают «за» и «против» финские министры, обсуждают, спорят. На экране почти все время мы видим их в солидных и покойных апартаментах Идмана, представителя Финляндии в Петрограде. Кто-то расположился в уютном кресле, кто-то стоит перед камином, кто-то расхаживает по ворсистому ковру — неспешно, как приличествует деятелям такого уровня, вполне согласно с нашим представлением о северном, «скандинавском» темпераменте финнов.

Но спокойствие и уравновешенность — лишь внешняя скорлупа. Эти холеные, с

«Доверие».
В роли В. И. Ленина — К. Лавров,
Рахья — Л. Мерзин

бюргерской корректностью одетые господа мечутся в замкнутом пространстве, ища выхода, упираются в стену.

Их подгоняет время, то и дело они взглядывают на часы: в девять Совнарком...

Их подгоняет Время — того и гляди, независимость привезут из Питера в Хельсинки левые социал-демократы: Маннер, Сирола, Куусинен...

И трагикомическую краску в эту ситуацию привносит вновь и вновь появляющийся персонаж — пьяный сосед по лестничной клетке, то и дело рвущийся в квартиру Идмана,— полковник Коковцев, кузен бывшего премьер-министра. Великорусский шовинист и черносотенец старого закала, несомненный завтрашний белогвардеец, он весьма своеобразно одобряет линию Свинхувуда: «Слыхал о декларации независимости... Правильно!.. От такого государства нужно отделяться! Вот когда мы с ними разделаемся, тогда и у вас наведем порядок...» Теперь уже не просто пьяная назойливость коробит господ финляндских министров...

Так исправлять или не исправлять?

Оглядка на Антанту: «Когда господин Энкель столь скоропалительно хотел исправить обращение, подумал ли он о том, как воспримет наши контакты с большевиками Запад?» — «Подумал. Неодобрительно. Но важен результат». — «А разве признание Запада для нас менее важно, чем признание России?» — «Признание Запада... Еще пятого декабря я просил все страны о признании... И что же? Или молчание, или совет: добейтесь сначала признания России».

Отчего так? Кратко и исчерпывающе объясняет это в фильме Свердлов: «Самочинности эти господа не потерпят. Эдак сегодня, не спросясь Лондона, захочет отделиться Индия, а завтра — Алжир без ведома Парижа...»

Именно: Финляндия — частный случай всемирной проблемы.

Добиться признания России? Но «Запад имеет в виду законное правительство, а не большевистских комиссаров. Речь идет о правительстве, избранном Учредительным собранием». И вот специальный обед с его депутатами — брошен, так сказать, пробный шар... Но все — и эсер, и меньшевик, и кадет, и октябрист — просто поражены дерзким требованием Финляндии! «Мыслящая Россия не простит вам, если вы пойдете в Смольный...»

...Вопрос остается открытым — исправить или не исправлять? Быть может, что-нибудь посоветуют немцы? «Господин Мирбах, мы надеялись, что Великая Германия признает нашу республику и обеспечит себе вечную благодарность финского народа». — «Господин Свинхувуд, нельзя смотреть на вопросы мировой политики лишь с финской колокольни. Для решающего наступления на Западном фронте нам нужен мир с русскими... Пусть Финляндию сначала признает Россия...» Свинхувуд просит немецкой помощи, «чтобы в Хельсинки не повторился Петроград». Он предлагает посадить на финский престол германского кронпринца. «Какая же это независимость?! — восклицает Энкель. — Это протекторат!» «Лучше протекторат, чем красная Финляндия», — отрезает Свинхувуд. И нам на память приходит сцена, датированная в ленте 1915 годом: Сибирь, ссыльный большевик говорит Свинхувуду, тоже ссыльному, ободренному вестью о широком наступлении немцев, что он зря радуется, потому что финны будут просить независимость у всех, а получат ее от большевиков; «мы еще встретимся с вами в социалистической Финляндии, Петр Петрович». «Лучше я навсегда останусь здесь, в вашей Сибири»,— резко отрезает Свинхувуд...

...Красная Финляндия?! Ни за что! Но сначала-то все равно нужно признание России... Круг замыкается. Железная логика политических реальностей подводит Свинхувуда к единственному выбору.

Однако неуютно финляндскому премьеру. Его все еще одолевают тягостные сомнения: признай он большевиков правительством России де-факто, кто знает, какие условия навяжут эти большевики... «Одно дело обещания Ленина, когда он был в оппозиции, и совсем другое теперь, когда он — премьер. Он должен думать не о своем слове, а об

интересах государства». В силах ли политик-прагматик поверить, что есть политик, руководствующийся принципами?..

И все-таки решение принято: «Исправьте документ».

Финские актеры строго, но точно и достоверно ведут свои партии. Уравновешенный, предпочитающий держаться чуть в тени Идман (Юрьё Пауло). Не утративший либеральных идеалов юности Энкель (Юрьё Тяхтеля). Суровый, тяжеловесный, но наделенный прочным запасом внутренней энергии, упорно выверяющий все грани ситуации и убежденный в своей неправой правоте — таким лепит Свинхувуда артист Вилхо Сийвола, проявляя качества и проницательного психолога, и социального аналитика. Черты его героя индивидуальны, однако несут на себе неизгладимую печать времени и среды. Крупный немецкий бюргер, пересаженный на финскую почву, — вот что такое Свинхувуд Вилхо Сийволы.

Мне кажется, что в этой работе актерское мастерство органически сплавилось с серьезными размышлениями человека, сильно любящего свою страну, над ее не столь уж

«Доверие».
В роли В. И. Ленина — К. Лавров,
Роза Люксембург — А. Шуранова

давней историей. Верные выводы из этих размышлений и помогли В. Сийволе показать в Свинхувуде не только неповторимые черты личности, но и ее типологию, раскрыть своего героя как олицетворение наиболее реакционной, профашистской части финляндской буржуазии. Той части, которая во главе с ним, Свинхувудом, и генералом Маннергеймом развязала гражданскую войну против народного правительства, образованного в начале 1918 года, призвала на помощь немецкие войска генерала фон-дер Гольца и учинила руками шюцкоровцев и лахтарей кровавый белый террор, истребив тысячи и тысячи лучших сынов и дочерей финского народа. Той части буржуазии, что, придя к власти, повела антисоветскую внешнеполитическую линию, втянув в итоге свою страну в две войны против миролюбивого государства рабочих и крестьян. Счастье финского народа, что он нашел в себе силы и выдвинул лидеров, которые предотвратили национальную катастрофу, изменив курс государственного корабля Финляндии.

Владимир Ильич Ленин превосходно знал цену политикам, подобным Свинхувуду. Но и с таким лидером Финляндии стремился он найти точки соприкосновения, ибо ставил целью завоевать д о в е р и е финского народа — как и любого другого народа — к только что родившейся Советской республике.

●

Чтобы приблизиться к этой цели, Владимиру Ильичу надо было также одержать верх в споре о главнейших принципах национальной политики партии и Советского правительства со своими иначе мыслившими товарищами, утвердить незыблемость этих принципов.

Показывая в своих произведениях Ленина-полемиста, драматург М. Шатров стремится подчеркнуть, с какой последовательностью, как страстно, убежденно и аргументированно, с какой захватывающей силой неотвратимой логики доказывал Ленин свою точку зрения, при этом слушая оппонента не только непредвзято, но готовый подхватить любую ценную мысль или крупицу мысли, согласиться с нею, развить, придать ей завершенность.

Таким — мыслящим глубоко и страстно, проникающим в самую глубь, в самую суть вещей, умеющим быть в споре азартным и гневным, ироническим или добродушным, беспощадным, но чутким, и всегда искренним и безраздельно принципиальным — старались М. Шатров, В. Логинов и режиссура показать В. И. Ленина в «Доверии».

И тут, конечно же, в огромной мере успех зависел от выбора актера. Сумеет ли он жить на экране в состоянии постоянной интеллектуальной и эмоциональной наполненности, сможет ли передать биение ленинской мысли, донести до зрителя ее покоряющую силу?

Сознаюсь, поначалу, в первых эпизодах, Кирилл Лавров настораживает. Непривычно выглядит внешний рисунок роли — вроде бы расходится со сложившимся в нашем вображении обликом Владимира Ильича. Сколько раз свидетельствовали мемуаристы: неброская внешность, коренаст, плечист, порывист в движениях... А у Лаврова Ленин кажется высоким, он строен, пластичен и — элегантен, даже артистичен...

Но постепенно, от кадра к кадру, искусство актера преодолевает нашу настороженность, нашу внутреннюю эмоциональную инерцию, убеждая в своем праве т а к лепить образ вождя. Начинает магнетизировать главное: постоянная, углубленная работа ленинского мозга: вы угадываете ее в глазах, в мимике сухощавого лица, в жесте, в зорком, а то и усталом, порой — ироническом, с еле заметным прищуром взгляде... И происходит некий феномен восприятия: известную утонченность во внешнем абрисе роли мы переносим на внутренний мир героя, «переадресовываем» его сложной, не знающей никаких передышек духовной работе.

Лавров достоверен, органичен в общении с разными людьми, ему нередко удается приоткрыть нам «второй», глубинный слой ленинского л и ч н о г о отношения к тому

или иному человеку, отношения, которому Владимир Ильич, как правило, не позволял выбиваться наружу и мешать **деловым** отношениям с этим работником. Но как же Ленин умел радоваться обаянию товарища, радоваться, когда хороший работник был еще и симпатичен ему как личность!

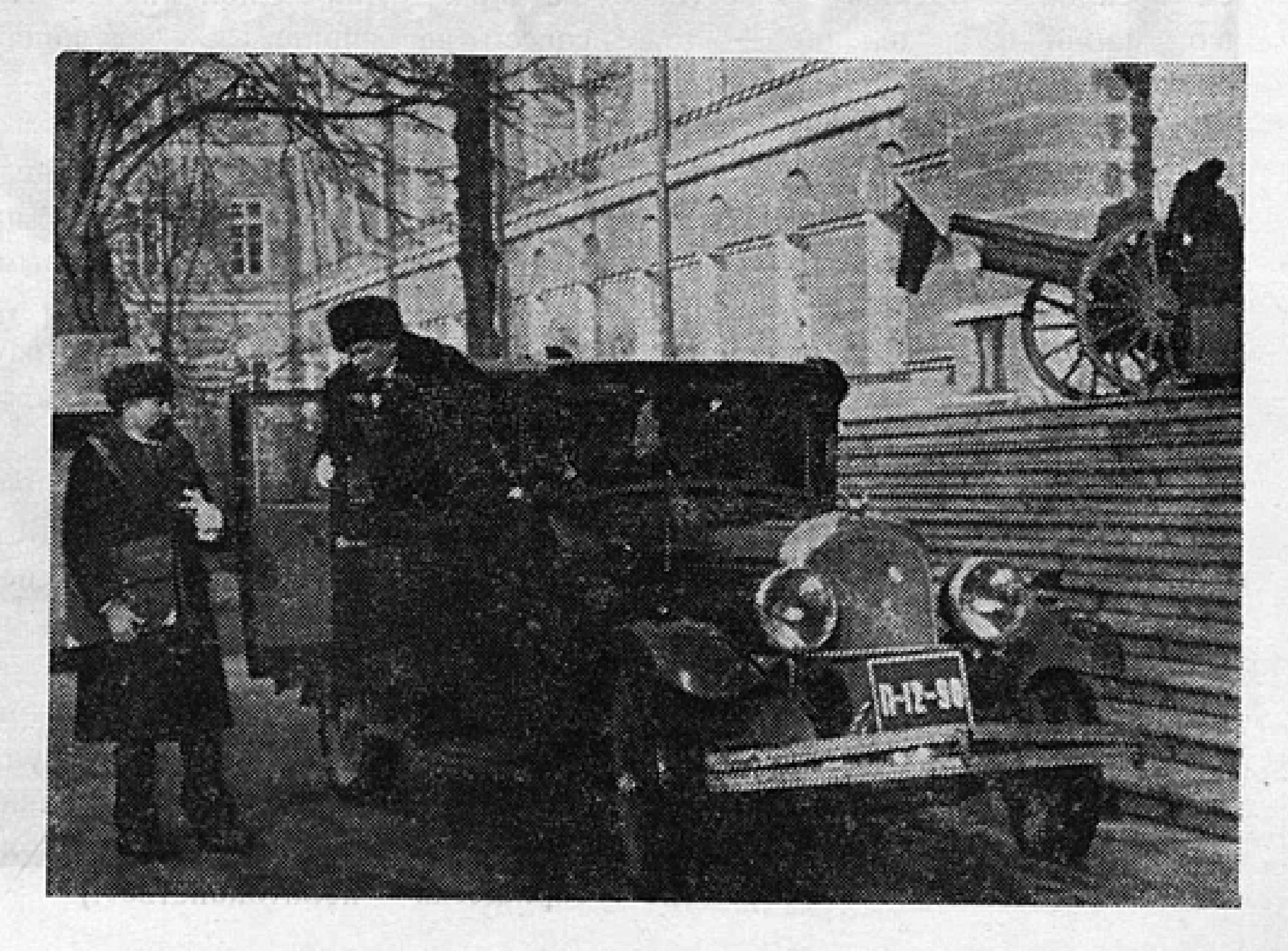
Мне кажется, повторяю, что К. Лаврову удалось кое-что в этом плане уловить и передать на экране. Отсюда и разница в том, как его герой ведет спор со своими тремя оппонентами.

Вот прогулка-дискуссия с Розой Люксембург.

Куоккала, год 1906-й. Далеко еще до тех дней, когда партии и Ленину на практике надо будет воплощать теорию по национальному вопросу, больше десятилетия. Но проблемы эти — в сфере внимания Владимира Ильича. Он сверхъясно понимает их гигантское значение в мире, где государства делятся на метрополии и колонии, а народы — на угнетающие и угнетенные. Он вождь российских социал-демократов-большевиков, он во главе своей партии и рабочего класса готовит революцию в многонациональной стране, известной как тюрьма народов, в стране, где социальное освобождение трудящихся должно слиться с освобождением национальным.

Владимир Ильич весь лучится дружелюбием к Розе. Он в превосходном настроении и поначалу чуточку подшучивает над запальчиво нападающей на него собеседницей — ведь они дали друг другу слово: сегодня о политике — ни-ни! Но вот спор о праве наций на самоопределение разгорается всерьез. Роза Люксембург гневно клеймит националистическое мещанство, которое требует государственного признания «своих клопов лучшими в мире», она против разделения государств по национальному признаку, она за объединение, централизацию. Ленин отвечает четко и ясно: мы — за объединение, но — через право на отделение. «Из-за нашего проклятого самодержавия мы, русские, стали нацией угнетающей. Для нас великодержавный шовинизм страшен. Царизм сделал все, чтобы натравить русского мужика на финна, лишь бы он не трогал русского буржуа или русского барина...»

Под напором ленинских доводов Люксембург отступает. Не выдержав, вскрикивает: «Пощадите! В конце концов, я женщина!»



«Доверие».
Карл Энкель — Юрьё Тяхтеля,
Пэр Эвинд Свинхувуд — Вилхо Сийвола

Но распаленный спором Ленин не дает ей спуска: «Вы прежде всего теоретик крупнейшей рабочей партии. Вы — Роза Люксембург! А потом уже...» И — спохватывается, просит прощения: вопреки всем разногласиям к ней расположена его душа...

Но вот самый спор Ленин не может не довести до полной идейной победы. Однако к Розе он найдет «индивидуальный подход», сделает изящный обходной маневр, облечет Розино поражение в остроумную, щадящую самолюбие форму. И Лавров блистательно проводит сцену, когда Владимир Ильич, вроде бы переводя разговор совсем в иную плоскость и пряча лукавый блеск глаз, с любопытством спрашивает: что за шумиха возникла вокруг статей Розы о разводе? Ах, реакционеры и клерикалы кричат, будто свобода развода приведет к распаду семьи... А что? Если запретить разводы, семья — пусть с помощью полиции — будет и вправду сохранена... Роза возмущена: какая же это семья?! Это фикция!.. И потом, выступая за свободу развода, мы вовсе не агитируем женщин бросать своих мужей... Хлоп! Ловушка защелкнулась!.. «Ну так вот! — с радостью, с каким-то детским наслаждением восклицает Ленин. — Выступать з а п р а в о наций на отделение — тоже совсем не значит п р и з ы в а т ь их к этому». Роза растеряна, обескуражена, но сохраняет способность оценить юмор ситуации. И тоже разражается смехом: «А я-то думаю, к чему вы клоните?»

Виртуозный эпизод, и А. Шуранова в нем — достойная партнерша Лаврова.

В ином ключе проводит Лавров разговор Ленина с финским рабочим-коммунистом Рахьей (Л. Мерзин). Это спор уже не теоретический: через несколько часов явятся финские делегаты — Владимир Ильич нисколько не сомневается, что они явятся,— и Совнаркому предстоит вынести решение, одно из важнейших за недолгую еще историю Советской власти: идет лишь пятьдесят пятый день творения нового мира...

Рахья считает, что торопиться с этой независимостью нельзя. Ленин по-товарищески мягок и предельно внимателен: «Почему, товарищ Рахья?» Ни в коем случае это не снисходительность, не похлопывание по плечу — это естественное уважение, готовность прислушаться к рядовому солдату партии. «Вы боитесь, что этот шаг сыграет на руку финской буржуазии?.. А я убежден, что он ускорит революцию в Финляндии... Будет там революция — поможем, поделимся последним куском хлеба, дадим все. Но решать вопрос должны сами финские рабочие...»

И в совсем новом тоне спорит Ленин со своим третьим, и главным, оппонентом, Георгием Пятаковым (О. Янковский). Двадцатисемилетний комиссар Государственного банка Пятаков — старый противник Ленина в национальном вопросе, в его узловой проблеме — праве наций на самоопределение вплоть до полного отделения. Пятаков в который раз повторяет самого себя, прихватывая к тому же аргументы Розы Люксембург и Рахьи, то есть аргументы, которые уже не раз опровергал — и как веско и убедительно опровергал — Ленин. Владимир Ильич с досадой, почти физически ощущает, как утекает бесценное время, и все-таки продолжает полемику с Пятаковым, потому что он привык выслушивать противника в споре до конца.

Главный аргумент Пятакова таков: право наций на самоопределение — положение из старой партийной программы, дореволюционной, когда главным оружием партии была агитация. Теперь у нее в руках государственная власть. Лозунг самоопределения до Октября ослаблял царизм, а теперь он ослабляет Россию социалистическую...

— Но ведь именно старая программа привела нас к власти,— резко парирует Ленин. (Как тут снова не вспомнить Свинхувуда, его политическое «гаданье»: «Одно дело, когда Ленин был в оппозиции, другое теперь, когда он премьер...» А как реагировал бы Свинхувуд, услышь он ленинское: «Единственно правильная политика — это принципиальная политика. Все остальное — политиканство».)

— У вас плохо с диалектикой, товарищ Пятаков, — продолжает меж тем Председатель Совнаркома... — Давайте попробуем разобраться вместе,— приглашает он. — В нашем лозунге самоопределения вы уловили только одну сторону — о т д е л е н и е. А для нас это кратчайший путь к е д и н с т в у наций!..

И Ленин точным жестом кладет перед собеседником пачку документов — это неопровержимые факты-доводы: все народы России получили право на отделение, но и Эстония, и Белоруссия, и Латвия, и Украина в резолюциях своих Советов заявили — остаемся в составе Советской России!

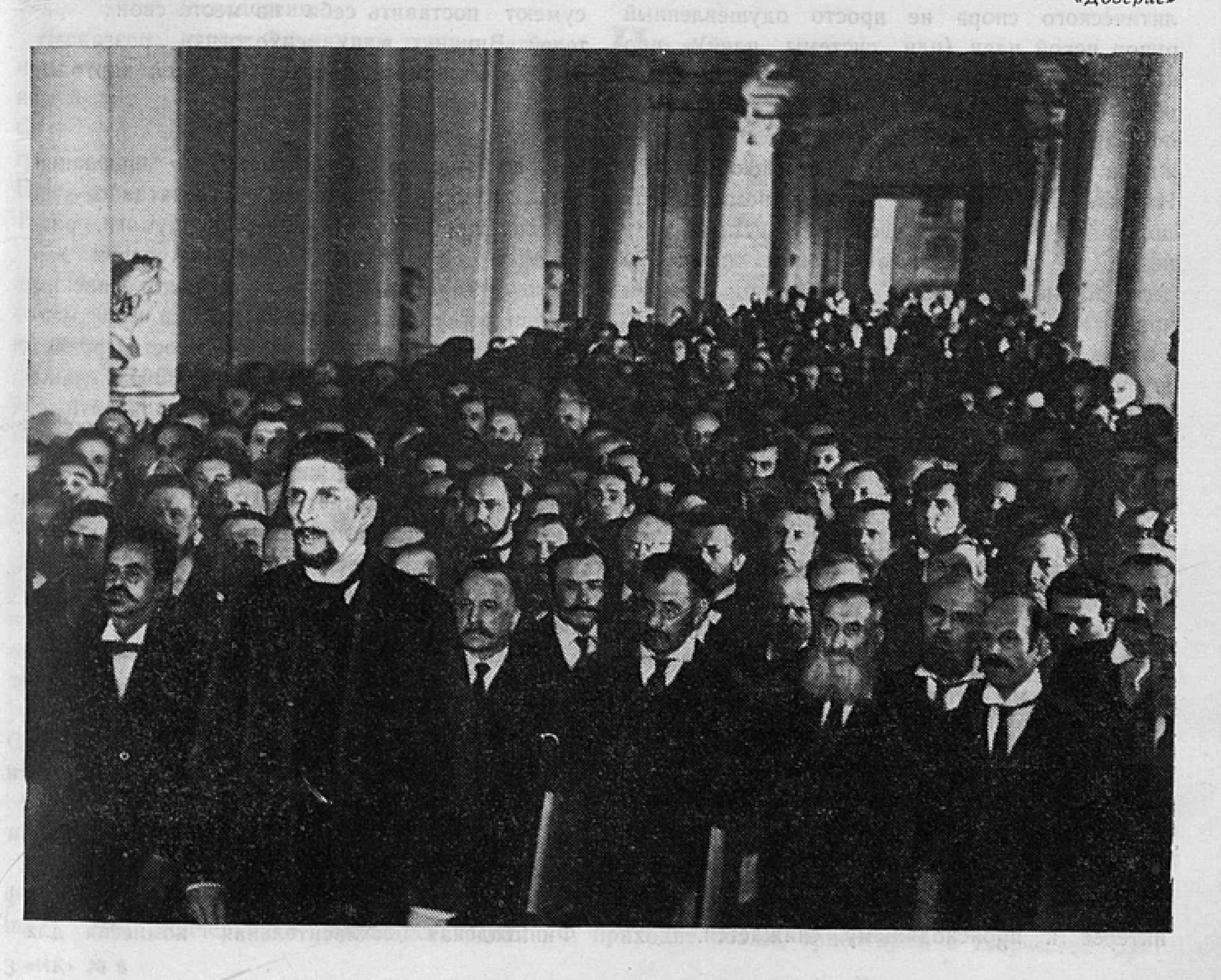
— Но ведь Финляндия отделяется, — саркастически улыбается Пятаков.

Ленин вспыхивает, но сдерживается:

— Финляндия — исключение. Это буржуазная республика. Революции там нет. Как вы не можете понять этого? Не путем насилия внедряется коммунизм, товарищ Пятаков! Социалистическую революцию нельзя декретировать из России!

И последний аргумент оппонента — экономический — опровергает Ленин: Россия и Финляндия сложившийся хозяйственный комплекс? Немыслимо рвать экономические связи? А зачем рвать?! Надо укреплять. Будем торговать!

«Доверие»



Заканчивается эта напряженная сцена знаменательной фразой, — приоткрывающей примечательную черту характера Владимира Ильича: когда Пятаков со вздохом констатирует, что не убедил Ленина, тот молниеносно отвечает: «Убедили! Я и раньше не сомневался в целесообразности того, что мы собираемся делать, а сейчас убедился окончательно».

Вот та дополнительная причина, по которой Ленин не отказывается ни от одной серьезной дискуссии — ему нужны полемика и споры, чтобы еще и еще раз придирчивейшим образом проверить свою правоту, отточить, отшлифовать диалектически стройную систему воззрений, цепь доказательств...

В фильме каждый участник идейного, политического спора не просто одушевленный рупор некой идеи (или системы идей), про которую сегодня, с вышки времени, нам хорошо известно, какая — верна, а какая — ошибочна. Нет, каждая сторона в споре — живой человек, отстаивающий свою правду. Именно это и придает остроту, незаданность полемике. И — достоверность. Да, несомненно, все субъективные «правды» на самом деле ложны, а истинна лишь одна, но мы принимаем ее истинность не как данность, но как кристаллизующийся в нашем присутствии итог захватывающей и живой сшибки мнений. И я думаю, что в этом смысле работа Янковского — одна из принципиальных удач фильма.

Если же рассматривать картину в целом, то, мне кажется, для драматургической идеи, заложенной в сценарии, постановщикам фильма не всегда удается отыскать вполне адекватное решение. В некоем общем стилистическом русле идут и основное действие и новеллы-отступления — для последних не найден свой художественный прием. Отсюда — монотонность ритма, местами некоторая тяжеловесность ленты. Отдельные сцены выглядят необязательными, вставными иллюстрациями. Все это не может не сказываться на зрительском восприятии: порой внимание к экрану ослабевает, интерес к происходящему снижается.

Истины ради замечу: в какой-то мере ответственность за это разделяют, по-моему, и авторы сценария. При всех его несомненных достоинствах некоторые драматургические просчеты дают себя знать. Пружина действия нет-нет да и «провисает». «Доверие» — новое слово в воплощении историко-революционной, ленинской темы на экране. Именно поэтому оно такой веский урок: при серьезном, сложном содержании нельзя ни на йоту ослабить заботу о драматургической выразительности ленты, о наиболее целесообразной проработке сюжета, разработке фабулы. Высокая мысль требует «конгениальной» художественной формы.

Пусть же драматурги, режиссеры, все создатели фильма задолго до премьеры сумеют поставить себя на место своих зрителей. Вникнут в их психологию, разгадают закономерности восприятия будущей картины.

●

Постановление Совнаркома о признании независимости Финляндии, отпечатанное на четвертушке финской шелковой бумаги, раздобытой всемогущим Бонч-Бруевичем для этого исторического акта, вручено финским министрам. Многоопытный Фома Неверующий — Свинхувуд в растерянности роняет почти простодушную фразу: «Очень даже довольны». Ленин, оживленный, радостный, повторяет финскому премьеру и его коллегам слова из их же обращения к Советскому правительству: «Природа сделала финский и русский народы близкими соседями. И мы надеемся, что чувство дружбы и взаимного уважения между этими странами останутся навсегда!..»

— Мы разделяем эти надежды,— заключает Председатель Совнаркома.

Пройдет всего лишь несколько недель, и ленинские предвидения начнут сбываться. Помните? «Вы боитесь, что этот шаг сыграет на руку финской буржуазии? А я убежден, что он ускорит революцию в Финляндии..» Да, в стране Суоми начнется социалистическая революция. Особая Российско-Финляндская согласительная комиссия для

решения вопросов, вытекающих из отделения Финляндии, будет создана уже совместно с финским рабочим правительством — Советом народных уполномоченных. Комиссия будет работать, как удостоверит впоследствии ее член от Финляндии Э. Гюллинг (будущий председатель Совнаркома Карельской АССР), под большим влиянием В. И. Ленина. Выработанный комиссией Договор будет утвержден СНК РСФСР и СНУ Финляндии...

...Финской реакционной германофильской буржуазии удалось с помощью немецких войск потопить революцию в крови финляндского пролетариата. Но тем не менее исторический акт предоставления Финляндии независимости Советской республикой имел далеко идущие последствия.

Во-первых, народ Финляндии крепко запомнил, из чьих рук он получил государственную независимость, и отказался выступить против Советской России в тот драматический момент гражданской войны, когда решались судьбы Петрограда и Москвы. Это было в декабре 1919 года.

Во-вторых, 31-е декабря 1917 года отозвалось благотворно много десятилетий спустя, когда после тяжкого периода вражды и войн, вызванного предательской антинациональной политикой финляндской реакции, восторжествовала трезвая, прогрессивная внешнеполитическая линия Паасикиви — Кекконена.

Наконец, фильм имеет куда более широкий, чем его сюжет, исторический контекст. Ибо речь в нем идет о том, как отстаивалось и воплощалось в реальность бессмертное ленинское учение по национальному вопросу — учение, на основополагающем фундаменте которого возникло небывалое в истории многонациональное государство, добровольный союз социалистических наций — Советский Союз, новая историческая общность людей — советский народ,— о которой говорил на XXIV съезде партии Л. И. Брежнев.

«Доверие» — историко - революционный фильм. Но он обращен не только в прошлое. Это подчеркнуто публицистическим и закономерным финалом картины — кадрами, снятыми на Общеевропейском совещании в Хельсинки и запечатлевшими дружескую встречу Леонида Ильича Брежнева с президентом Урхо Калева Кекконеном во дворце «Финляндия», где представители 35 государств поставили свои подписи под исторической декларацией, цель которой — обеспечить мир и сотрудничество на нашем континенте...

Ан. Вартанов

Новое и старое в туркменском кино

«ЧЕРНЫЙ КАРАВАН».
Сценарий К. Кулиева, А. Юровского. Постановка Ю. Борецкого. Оператор А. Карпухин. Художник А. Чернов. Композитор И. Каретников. Звукооператор Л. Чиркинянц. «Туркменфильм», 1975.

«ЦВЕТ ЗОЛОТА».
Сценарий Г. Коледы, А. Хаидова. Постановка Х. Какабаева. Оператор У. Сапаров. Художник А. Чернов. Композитор Р. Реджепов. Звукооператор Ч. Аппахалов. «Туркменфильм», 1975.

«НАСЛЕДНИК».
Сценарий А. Пайтыка, К. Оразсахатова. Постановка К. Оразсахатова. Оператор У. Сапаров. Художник А. Зарипов. Композитор А. Агаджиков. Звукооператор Н. Базарова. «Туркменфильм», 1976.

Сегодня никого не удивишь прекрасным фильмом, снятым далеко от Москвы и других признанных кинематографических центров. Каждый год приносит новые художественные открытия, появляются новые имена, новые таланты. Мы радуемся им, недаром наша критика не обходит своим вниманием ни одно достойное произведение, созданное в союзных республиках.

Значительные, глубокие ленты — в особенности когда они появляются в еще не знавших громкой славы национальных кинематографиях — закономерно становятся для тех, кто приходит позже, ориентиром в творчестве, ру-

бежом, отделяющим подлинное искусство от неуверенных, робких опытов, чаще всего легко переходящих в гладкую ремесленную «скоропись». После фильмов-образцов, фильмов-вех, кажется, нельзя уже работать по-старому, неловко, наверное, ссылаться на недостаток опыта или неподготовленность кадров.

Яркие, талантливые фильмы способны стать (и нередко становятся!) лидерами целой кинематографической школы, накладывая явственный отпечаток на все ее последующее развитие, указывая направление и определяя качественный уровень дальнейших поисков. Подобная ситуация в искусстве вполне естественна, и, на мой взгляд, в объяснениях нуждается скорее то положение, когда завоеванные успехи не находят сколько-нибудь серьезного продолжения, практически не оказывают влияния на развитие той кинематографии, в недрах которой они появились.

Впрочем, развитие искусства идет рывками, не однолинейно, а противоречиво. Категорические приговоры и прогнозы поэтому всегда сомнительны, когда речь заходит о творчестве. Тут многое накапливается исподволь, в формах, недоступных стороннему взгляду. Чтобы затем прорваться в произведениях, которых, казалось бы, нельзя было ожидать.

В этой связи, прежде чем перейти к анализу трех фильмов, сделанных в последнее время на «Туркменфильме», позволю себе два воспоминания. Одно из них относится к весне 1961 года, когда мне впервые довелось побывать в Ашхабаде. Там проходил очередной пленум Союза кинематографистов республики, и я в составе небольшой, состоящей всего из двух человек, московской делегации принимал участие в его работе. В ту пору в Туркмении снимали в год (да и то не во всякий) по одному фильму. Нехватка опытных кадров, техническая отсталость студии, засилье архаических представлений об искусстве и многое другое, казалось, не благоприятствовали созданию творческой обстановки, которая могла бы стать условием плодотворной работы. Мы возвращались в Москву, размышляя о том, что, очевидно, и в близком будущем туркменские кинематографисты вряд ли смогут нас порадовать. Мы ошиблись. Хотя в 1962 году «Туркменфильм» не сделал ни одного фильма, среди трех, выпущенных в 1963 году, была такая работа, как «Состязание» Булата Мансурова, а вслед за этой первой ласточкой уже через два года появился «Решающий шаг» — полнокровная, уверенной рукой проработанная картина Алты Карлиева, заявившая о готовности туркменской кинематографии к полноценному воплощению историко-революционной темы на экране.

Я мог бы назвать и другие фильмы, возникшие на гребне нового творческого взлета. Но дело, разумеется, не в количестве названий. Быть может, главным итогом этого процесса стал тот факт, что критерии художественного уровня в туркменском кино заметно выросли.

Второе воспоминание относится к самому концу 1971 года. В редакции журнала «Искусство кино» меня познакомили с режиссером-дебютантом Ходжакули Нарлиевым, который до того немало поработал в качестве оператора. Нарлиев показал свой только что сделанный фильм. Это была «Невестка», имевшая впоследствии большой и заслуженный успех, не только всесоюзный, но и международный. Уже тогда, работая над рецензией для журнала об этой картине, я всерьез задумался о творческих истоках «Невестки».

Было очевидно, что в успехе картины сказалась и многолетняя творческая связь Нарлиева с Мансуровым: он снимал в качестве оператора ряд его лент, в том числе и «Состязание». Анализируя стилистику «Невестки», автор этих строк поэтому писал в той своей статье, что Нарлиев, будто зная, как ту или иную сцену снял бы Мансуров, делает ее намеренно по-другому, по-своему. И это было правильно. В таком стремлении ощущалось подлинно творческое отношение Нарлиева к работам своего коллеги, свойственному ему способу экранного мышления, к манере его кинематографического повествования, которая могла быть «удержана», сохранена в собственном творчестве Нарлиева лишь в преодоленном виде.

Удача «Невестки» была принципиальной и позволяла многого ждать от студии, на которой родилась картина.

После выпуска «Невестки» прошло целое пятилетие — срок немалый, даже при том, что на создание сценария, а затем и фильма уходит не менее двух лет. Значит, пришла пора спросить, закрепила ли студия завоеванные позиции, сумела ли она продолжить поиски, развить недавний успех, отмеченный присуждением картине «Невестка» Государственной премии СССР?

На этот вопрос однозначного ответа быть не может. Многое в работе студии обнадеживает. Сейчас на «Туркменфильме» сложилась крепкая «кинематографическая команда», подобрались кадры — и опытные и молодые; заметно улучшились технические и организационные условия производства; решительно изменилась к лучшему творческая атмосфера. Среди актеров республики немало мастеров, известных всей стране. Картина Ходжакули Нарлиева «Когда женщина оседлает коня», хотя и не принесла автору такого же успеха, как его первая работа, все же отмечена ярким своеобразием режиссерского почерка, незаурядна по операторским решениям. Это — искусство, не ремесленная поделка, а подлинное творчество, о котором интересно думать и спорить. (Нельзя не пожалеть, что критика в свое время не откликнулась на появление этой интересной, далеко не бесспорной работы так, как она заслуживала.)

И тем не менее многое тревожит, когда думаешь о сегодняшнем и завтрашнем дне туркменского кино.

И если я сделал столь длинное предисловие, прежде чем перейти к трем новым работам, появившимся на «Туркменфильме», если счел необходимым напомнить читателю о художественном фоне, на котором появились фильмы Х. Какабаева, К. Оразсахатова, Ю. Борецкого, — о картинах, которые стали своеобразными вехами для туркменской кинематографии, то только потому, что считал нужным заявить те высокие кинематографические критерии, которые сегодня необходимо брать в основу анализа всей работы «Туркменфильма». Нельзя, разумеется, требовать, чтобы каждая новая лента студии обязательно становилась еще одной удачей эталонного уровня. Речь идет о другом: нынче нельзя снимать так, будто в туркменском кино не существовало лент Алты Карлиева, Булата Мансурова, Ходжакули Нарлиева, успехи которых были принципиальными для развития и роста этой кинематографии. Иначе неизбежен шаг назад, а не движение вперед.

●

Фильм «Черный караван» снят по одноименному роману известного писателя Клыча Кулиева и рассказывает о том, как в 1918 году английская разведка пыталась помешать установлению Советской власти на туркменской земле. Экранизация построена на остром сюжете: она прослеживает историю похода полковника Чарльза Форстера с караваном оружия через Афганистан, Бухару и Хиву в Туркмению. Встречаясь на своем пути с афганским премьер-министром, крупными и мелкими феодальными владыками мусульманского Востока, Форстер упорно пытался убедить их начать активные действия против большевизма. Но миссия разведчика всякий раз оканчивалась безрезультатно, так что в конце концов, отозванный лондонским начальством, он оказался вынужден убраться из Туркмении.

Такова, если говорить вкратце, ставшая уже привычной по многим фильмам, сделанным в разное время на разных студиях, сюжетная схема в «Черном караване». Чтобы продвинуться дальше этой схемы, наполнить фильм живыми красками, новыми мыслями, крупными характерами, авторам надо было прежде всего позаботиться о том, чтобы сделать представителей противоборствующих сил не рупорами идей, а людьми. И, как мне кажется, Ю. Борецкий и сценаристы понимали эту необходимость. В аннотации, предпосланной картине (цитирую по монтажному листу), читаем: «Чарльз Форстер мог быть и крупным ученым-востоковедом: он превосходно владеет арабским и фарси, тонко разбирается в персидской поэзии, философии индуизма, в подлиннике читает «Рамаяну». Но полковник Форстер стал разведчиком — умным, талантливым, трезвым и — жестоким, расчетливым...»

Значит, в намерение авторов картины входило также укрупнение характеров, при кото-

ром они бы приобрели подлинную сложность, глубину. Но, к сожалению, зритель не найдет в «Черном караване» ни крупного ученого, ни умного, талантливого разведчика. Форстер, в представлении режиссера Ю. Борецкого и актера Б. Зайденберга, — всего лишь провинциальный позер, жгучий красавец, соблазнитель женщин, эдакий Джеймс Бонд местного значения. Не случайно сцена, в которой мы знакомимся с Форстером, происходит в постели супруги министра иностранных дел Закаспийского правительства.

Еще менее содержательна характеристика исторической, социально-политической обстановки, в условиях которой действуют герои фильма. Из сбивчивого текста нам так и не удается узнать, что это было за Закаспийское правительство и какие из стран, посещаемых полковником, являлись тогда независимыми, а какие подчинялись в своей политике Англии. В результате многое из того, что очень важно для сюжета, остается непроясненным. Авторы не находят времени и способа, чтобы внятно рассказать о политической ситуации в Средней Азии и на Среднем Востоке в 1918 году, но зато романы Форстера сразу с двумя женщинами — Кэт и Элен — прослеживают подробно и с интересом.

Не только поступки полковника, но и манера изъясняться обличают в нем человека весьма заурядного — «крупный ученый» падок на эффекты невысокого вкуса. «Сэр, — говорит он генералу, получая задание, — я с величайшим почтением отношусь к своей шкуре и сделаю все, чтобы на ней не появились новые дыры». Вместе с тем он не чужд и вульгарного «штиля». «Черт меня дернул тащиться на это кладбище, — жалуется он своему коллеге-разведчику. — Если бы не сегодняшняя встреча с Асадулла-ханом... Говорят, он большой любитель старины, может завести волынку про эти камни».

И в том, что Форстер «превосходно владеет арабским и фарси», зритель тоже не имеет случая убедиться. С таким же успехом можно было приписать Форстеру еще и «превосходное владение» испанским или русским языками.

Персонажем, важным для фильма, является состоящий при английском полковнике сотник царской армии Кирсанов. Дело в том, что Кирсанов, как быстро догадывается зритель, на самом деле советский чекист, получивший задание сорвать миссию англичанина. Кирсанов, как и Форстер, таким образом всем ходом сюжета ставится в центр нашего внимания. Однако и на этот раз режиссер не нашел для исполнителя, актера Ю. Комарова, таких решений, которые могли бы его повести в глубь образа. На передний план поэтому снова вышли попытки решить характер при помощи «эффектной» манеры выражаться. Можно, конечно, считать, что в разговорах с Форстером Кирсанов играет роль циничного бесшабашного наемника, но зрителю-то должны быть даны художественные ориентиры прежде всего для понимания характера большевика-чекиста.

Если проследить, чему авторы уделяют свое главное внимание, то легко будет заметить, что «ударными» эпизодами стала целая серия убийств: большевика-агитатора Сары — англичанами, Абдуллы (Артура) — Форстером, Дейли — Мурат-ханом, Кирсанова — Арсланбековым. В фильме нередко убивают даже «просто так»: забота о драматургическом оправдании убийств отбрасывается как ненужная роскошь. В результате весь поход Форстера, перед которым были поставлены более чем серьезные политические цели, мельчает и низводится до уровня заурядного бандитского набега. Разумеется, такой марионеточный противник не мог сколько-нибудь серьезно угрожать становлению Советской власти в Туркменистане. Здесь по крайней мере авторы последовательны: в финале зритель нимало не удивляется, когда обнаруживает, что Форстер никакого существенного вреда никому так и не причинил. Даже оружие, которое так долго вез «черный караван», не только не дошло до адресата, но и вообще как-то «затерялось» среди прочих хитросплетений сюжета: где-то посередине картины авторы настолько увлеклись другими мотивами, что даже не потрудились рассказать о судьбе смертельного груза, который вез с собой «черный караван».

Но столь же мизерными оказались и реальные результаты борьбы Кирсанова против Форстера.

«Черный караван».
Кирсанов — Ю. Комаров,
Форстер — Б. Зайденберг

Чекист фактически только сопровождает английского эмиссара в пути, даже спасает (увы, не ясно, зачем это делает) его из красного плена — и для чего? Во время последнего разговора с Форстером Кирсанов упоминает лишь об одном своем достижении — о раскрытых с помощью самого полковника ташкентских связях англичан. Но если учесть, что платой за эти сведения стала смерть Кирсанова и свобода, полученная Форстером, то вряд ли зритель сможет такой итог признать полноценным.

«Черный караван» относится к тем произведениям кинематографической беллетристики, где целью авторов прежде всего является создание эффектного зрелища, а заботы о содержательности, смысловой насыщенности кинематографического рассказа просто не входят в их намерения. Авторы таких картин, похоже, забывают, что даже «нетребовательный» зритель сегодня избалован достаточно высоким профессиональным уровнем произведений многих жанров: детектива, мелодрамы, кинеприключений. Увы, «Черный караван» не может похвастаться и высоким уровнем ремесла: под стать его слабой драматургии и режиссуре оказались и все другие творческие компоненты. Оператор А. Карпухин, снимая пустыню, то увлекается анилиновой красотой отдельных, не связанных с повествованием пейзажей, то строит нарочито картинные, неестественно эффектные композиции. В съемках же интерьеров, в работе над групповыми сценами, над крупными планами

персонажей он не раз сползает к откровенной театральности. Впрочем, изобразительная фальшь этих сцен идет в значительной мере еще и от небрежности в работе художника А. Чернова: сделанность декораций видна невооруженным глазом.

В ряду тех трех картин «Туркменфильма», которым посвящена эта статья, «Черный караван» несомненно вызывает наибольшее количество принципиальных тревог и возражений. Этот фильм мне представляется решительной, безоговорочной неудачей туркменских кинематографистов, неудачей, которая отбрасывает студию на много лет назад, как бы игнорируя весь обретенный за эти годы художественный опыт.

Два других фильма, вошедших в наш обзор, также не свободны от многих просчетов и слабостей. Но их природа все же другая, и если «Черный караван» представляется нам обреченным на неудачу изначально, уже в своем замысле, — то эти фильмы обнаруживали достаточно серьезные потенции.

Впрочем, перейдем к ним непосредственно.

●

Действие фильма «Цвет золота» относится к той поре, когда в Туркмении Советская власть уже укрепилась и перед республикой открылась пора создания и развития новых отраслей хозяйства, этап индустриализации. Темой картины стала нелегкая борьба за туркменскую нефть. Сегодня о месторождениях этой богатой своими недрами республики знают все. В 1927 году в возможность найти под песками туркменских пустынь новые месторождения «черного золота» верили только отдельные энтузиасты. К ним относится герой фильма, ученик академика Губкина — Овез Емудов.

Перед Емудовым немало препятствий, которые ему предстоит преодолеть. Разведка нефти, а затем и бурение пробной скважины происходит в пустыне, вдали от железной дороги и жилья. Нет воды, нет рабочей силы, нет механизмов — все это сложности, рожденные реальными обстоятельствами того периода, той ступени развития, на которой тогда еще находилась республика. Зрителям поэтому интересно следить за тем, как Емудов шаг за шагом, несмотря ни на что, идет к поставленной перед ним цели. Как он преодолевает суеверия жителей пустыни, знавших до сих пор лишь пастушеский труд, как перевоспитывает приехавших из города на заработки любителей «длинного рубля». Как от веры переходит к сомнению, от слабости и усталости к новым порывам энтузиазма, как снова и снова, в тысячный раз проверяет он химический состав полученного из земли газа, чтобы однажды быть вознагражденным сполна за все фонтаном нефти.

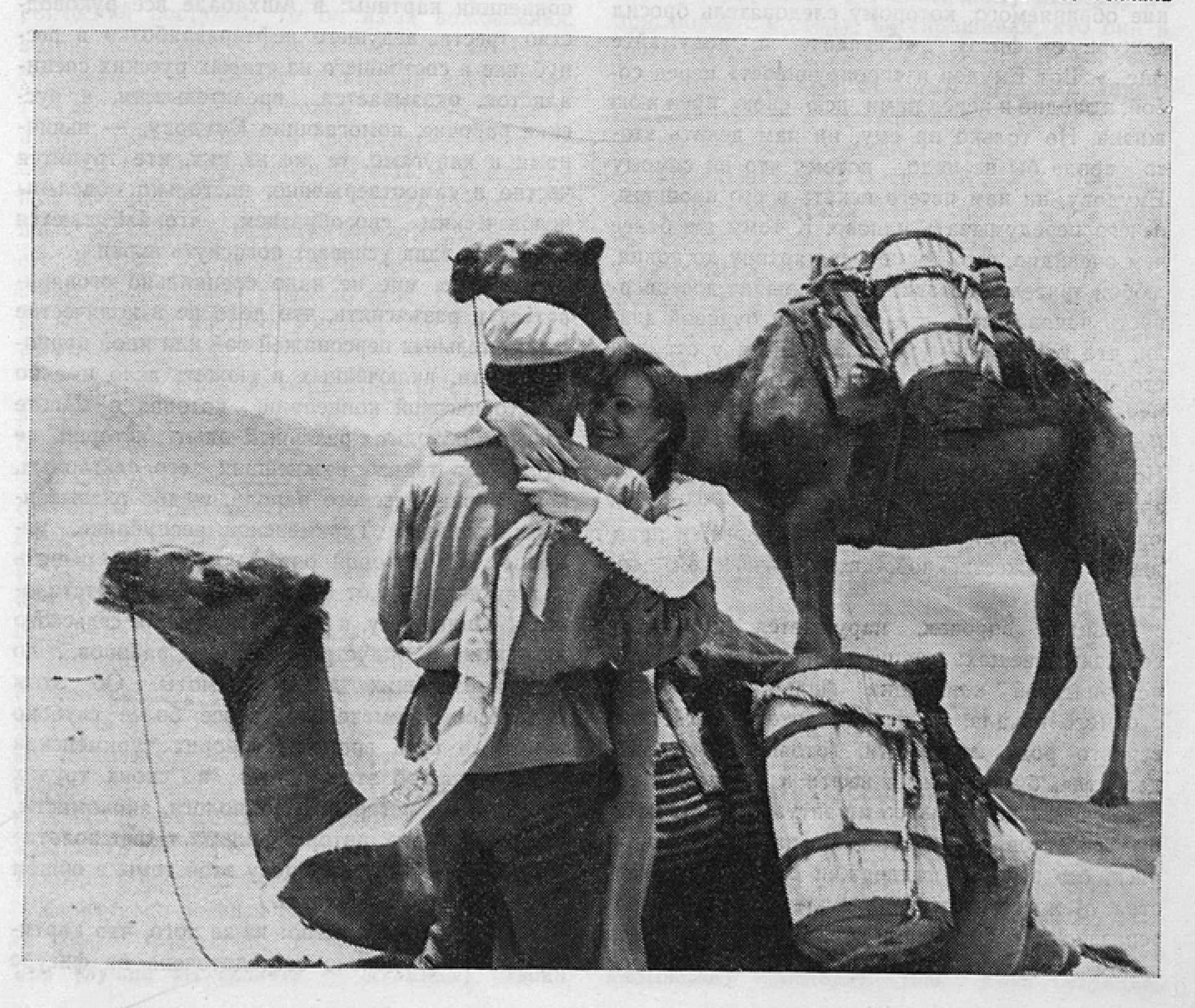
Для того чтобы стать волнующим и ярким рассказом о человеке, выдвинутом из народа, еще вчера не знавшего таких деятелей, как Емудов, о его преданности делу партии, о триумфе, которым в конце концов увенчивается его настойчивость и служение коммунистической идее, фильм, таким образом, имел все предпосылки. Недаром два важнейших компонента киноповествования такого жанра оказались в «Цвете золота» разработанными наиболее интересно. В фильме немало четко очерченных характеров, и прежде всего характер самого Овеза Емудова в исполнении Ораза Амангельдыева, играющего увлеченно, с той романтической укрупненностью чувств и стремлений, которая тут и вполне уместна и жизненно убедительна. Хороши также и некоторые строители затерянной в пустыне буровой: старый Клыч-Ага (А. Довлетов), Мухаммед (О. Геленов), Сахат (С. Одаев), Дауд (А. Одаев), Маммед-али (Т. Касумов). Наблюдая за каждодневной жизнью этого небольшого коллектива людей, узнавая (к сожалению, все же в несколько неполном, усеченном виде) о характере отношений, связывающих их, проникая в их внутренний мир, следя за поступками, обычными, закономерными для того времени, но часто неожиданными и странными на современный взгляд, мы узнаем о подлинной цене «черного золота», впервые добытого в туркменских песках сорок лет тому назад.

Сами пески в фильме являются не только постоянным местом действия, но и одним из важнейших «действующих лиц». Встреча с пустыней на заброшенной одинокой железнодо-

рожной станции, куда приезжает Емудов, сразу же задает тон изобразительному решению фильма, всему повествованию. Оператор У. Сапаров снимает пустыню без всяких эффектов: прозаично, нередко даже сухо. В такой трактовке образ пустыни, безжалостной, бездушной, оказывается по-особому выразительным и строгим. В тех сценах, где она предстает покоренной человеком (скажем, все эпизоды на станции), ее белесые краски и плоская поверхность создают впечатление покоя. И тогда прямые лучи находящегося в зените солнца как бы насквозь просвечивают все предметы, лишая их теней, делая их бесплотными. А в сценах на буровой, где пустыня диктует человеку свои страшные условия, она уже другая, не та, какой мы видели ее прежде. Теперь гигантские, на наших глазах начинающие свое страшное движение барханы готовятся снести с лица земли хрупкие строения, созданные человеком. Особенно хороша у У. Сапарова вечерняя и ночная пустыня: именно на ее фоне происходят в картине все основные драматические события, и все они оказываются нерасторжимо связанными с суровым обликом времени, трудного и героического.

Но, достигнув несомненного успеха в характеристике двух важных половин драматическо-

«Цвет золота».
Емудов — О. Амангельдыев.
Зоя — С. Пенкина



го целого — человека и природы, авторы, к сожалению, не пошли дальше, не закрепили свои позиции. Как бы не поверив в самих себя (а заодно, думаю, и в зрителя), они обратились к испытанному набору драматургических средств ремесленнического кинематографа. Так в сюжет проникли детективные элементы, и при том в таких масштабах, что «Цвет золота» с какого-то момента становится не столько рассказом о поисках нефти в Туркмении в конце 20-х годов, сколько обычным детективом, только на этот раз — на «геологическом материале».

Фильм начинается в тюрьме. Туда заключен Емудов по обвинению в убийстве. Сюжет поэтому сразу же выстраивается как воспоминание обвиняемого, которому следователь бросил дежурную фразу: «Ступайте и подумайте еще...». Вот Емудов и «прокручивает» перед собой, а заодно и перед нами всю свою прежнюю жизнь. Но только ни ему, ни нам делать этого вроде бы не надо, потому что ни самому Емудову, ни нам нечего искать в его прошлом, нечего передумывать наново. К тому же более чем очевидно, что, досмотрев картину до конца, любой зритель поставит под сомнение достоверность начала: ведь все обитатели буровой знали, что карабин Емудова находится у старика сторожа, и все были свидетелями как нападения на него бандита, так и гибели старого Клыч-Аги от пули, посланной во время схватки. Но для сценаристов возможность заинтриговать зрителей загадкой совершенного убийства оказалась дороже и интересов целого, и правды — художественной, психологической, социальной.

Правда, впрочем, нарушается и в более серьезных вещах: наши сомнения в верности исторической концепции фильма возникают с самого начала. Уже там авторы нагнетают всякого рода сложности, готовы представить дело так, будто поиски нефти в песках велись исключительно одиночками-энтузиастами, которые действовали буквально на свой страх и риск, без всякой поддержки страны, государства. Между тем история свидетельствует: нефтеразведка в Туркмении с самого начала была делом государственным и велась с помощью русских и азербайджанских специалистов, с опорой на высокую производственную культуру и экономику всей страны, РСФСР — в первую очередь.

К сожалению, обо всем этом авторы картины «Цвет золота» помнят далеко не всегда. Поэтому, начав свой рассказ со встречи Емудова с его учителем, замечательным русским ученым Губкиным, который и посылает молодого туркменского коллегу на разведку нефти, они на этом и обрывают тему братской дружбы русского и туркменского народов, столь ярко проявившуюся в истории освоения богатств, веками таившихся в недрах пустыни, в истории индустриализации республики.

Отсюда досадные перекосы в исторической концепции картины: в Ашхабаде все руководство треста, ведущего нефтеразработки в республике и состоящего из старых русских специалистов, оказывается... вредительским, а русские рабочие, помогающие Емудову, — пьяницами и хапугами, те же из них, кто трудится честно и самоотверженно, настолько обделены человеческим своеобразием, что забываются сразу же, едва успевает погаснуть экран.

Я думаю, мне не надо специально оговариваться и разъяснять, что дело не в количестве отрицательных персонажей той или иной национальности, включенных в сюжет; дело именно в исторической концепции, которая в «Цвете золота» обходит реальный опыт истории, не учитывает таких важнейших его слагаемых, как помощь русского народа, щедро оказывавшаяся молодой Туркменской республике, помощь, без которой она не могла бы решить задачу перехода от состояния крайней отсталости к социализму, к коллективизации сельского хозяйства и индустриализации районов, до того не знавших даже грамоты. Об этом постоянно, внимательно и все более глубоко вникая в суть вопроса, говорит туркменская литература, об этом пишут в своих трудах туркменские историки, социологи, экономисты.

К сожалению, авторы фильма «Цвет золота» недооценили значение, цену этой темы в общем развитии своего замысла.

И вот что любопытно: из-за того, что картина так безраздельно сосредоточена на фигуре

Емудова, зрители, уставшие от нагнетания преград, встающих перед ним, перестают серьезно реагировать на происходящее, у них пропадает ощущение правдивости событий. Ведь получается, что Емудов не только на начальных стадиях работы, но и потом, до конца, в одиночку, опираясь только на поддержку трех-четырех рабочих, увлеченных его энтузиазмом, добывает первую нефть из недр туркменской пустыни.

Так получается еще и потому, что легкость, с какой авторы придумывают осложнения, преследующие Емудова, может соперничать только с простотой, с какой они их решают. Только что Митяй Сказин отказывался идти на смену, а через несколько минут он уже совершает героический поступок. То он из-за вожделения, возникшего вдруг к невесте Емудова, напивается пьяный и ломает ценнейший инструмент, то достает в городе новый. Можно сказать: авторы хотели показать противоречия в личности Митяя. Но противоречия есть, а характера нет. И конструкция так и остается конструкцией, не обретая психологической достоверности. К тому же перемены в поведении Митяя происходят как бы сами по себе. Ни Емудов, ни коллектив, ни сама жизнь к ним отношения не имеют.

Все это не могло не отразиться на отношении к предмету повествования, к существу дела, о котором в фильме идет речь, — в итоге он оказался все же поверхностным. Фильм мог бы стать серьезным рассказом-исследованием о людях — пионерах социалистических преобразований в Туркмении, которым довелось работать в труднейших условиях и тем не менее столького удалось добиться. Однако авторы, несомненно одаренные кинематографисты, не сумели развить свои собственные достижения, не свели их в целостную идейно-историческую концепцию, предпочли изучению и обобщению нового для экрана материала условную схему кинематографического детектива с множеством легко возникающих и столь же легко исчезающих препятствий.

Характерно в связи с этим, как заканчивается фильм. Финал его построен по всем законам (лучше бы сказать — штампам) хэппи энда. Емудов, с которого сняты все обвинения, возвращается на нефтевышку, и в этот самый момент (!) начинает бить нефтяной фонтан.

Третья из картин, вышедших за последнее время со «стапелей» «Туркменфильма», — «Наследник». Она посвящена нашему времени, военной и послевоенной поре в жизни туркменской деревни. Но и в ней немало условного, идущего не от углубленного изучения действительности, а от литературных схем и кинематографических шаблонов.

Начинается картина свадьбой, на которую приходят таинственные гости: немолодой мужчина с мальчиком. По восточному обычаю, их приглашают к столу, не спрашивая, кто они и зачем пришли. Произнеся приветственный тост, незнакомец подносит молодым щедрые подарки: кольцо невесте и мотоцикл жениху — и при общем изумлении покидает свадьбу.

Начавшись так таинственно, лента и дальше предлагает немало интригующих загадок, столь же условных, как и то обвинение в убийстве, с которого в «Цвете золота» начинается наше знакомство с Емудовым. Но есть и существенная разница: в дальнейшем развитии сюжета авторы «Наследника» пошли путем мелодрамы, а не детектива. Казалось бы, как привлекательна для зрителей мелодрама, да еще так эффектно начавшаяся! Но ведь и мелодрама должна быть — в границах своей поэтики, в соответствии со своими особыми нормативами — логична и последовательна в изложении мотивировок событий. На мой взгляд, в «Наследнике» немало неоправданных усложнений и запутанности. Например, вслед за последним событием дается почему-то предпоследнее, затем ретроспекция возвращает нас к началу. Но и тут рассказ нередко перебивается видениями (а может быть, и снами) Арзыгуль, в других же случаях, напротив, нам предлагают сначала увидеть событие, а потом услышать устный рассказ о нем. Все это создает впечатление некоторой запутанности, манерности, а иногда и просто неряшливости кинематографического повествования. Что вовсе, повторю, не вызывалось необходимостью, хотя ситуация,

занимающая особо важное место в сюжете, и отличается, на мой взгляд, некоторой странностью, пожалуй, даже уникальна в своем роде.

Судите сами: молодая женщина, овдовев во время войны, решает снова выйти замуж. Но оказывается, она выходит замуж не для своего счастья, а ради своей бывшей свекрови, которая осталась одна-одинешенька. Арзыгуль хочет, чтобы в опустевшем доме Мамур-эдже после гибели единственного сына появился наследник. Все это еще можно и понять и принять. Но авторы продолжают драматизировать ситуацию: они подсказывают своей героине решение оставить Мамур-эдже рожденного в новом браке сына, а затем уйти к своему мужу в другой аул, чтобы родить еще одного ребенка.

Психологическая надуманность поведения Арзы еще более усугубляется странностью того, как она и ее свекровь говорят о ребенке (обе женщины — молодая и старая, — ничуть не смущаясь, как будто речь идет о неодушевленном предмете, обсуждают «подарок», который одна из них сделала другой); недаром в итоге зритель попадает в затруднительное положение. Он только с трудом проникает в скрытые мотивы происходящего, хотя ему и объясняют, что по древнему туркменскому обычаю вдова, выходящая замуж, не имеет больше права жить в родном ауле. А так как старуха-свекровь никак не хочет покинуть свой дом и отправиться за своей невесткой к ее новому мужу, то ничего другого не остается, как подарить ей первенца, рожденного Арзыгуль в другом браке. Слабость фильма тут состоит в том, что авторы как бы не отдают себе отчета в странности этой ситуации с современной точки зрения. Ведь, поступая согласно обычаю, Арзы нарушает закон гуманности: отрывает ребенка от матери. И конечно, жестокость ситуации только усугубляется тем, что в роли разлучницы выступает сама мать. В итоге нравственное чувство зрителя сопротивляется решению, которое принимает молодая женщина. Ведь легкость, с которой она отказывается от ребенка — хотя бы и из уважения к свекрови, — сейчас любому зрителю покажется странной. Как, в самом деле, понять женщину, которая, заботясь об очаге старой свекрови, способна забыть о собственных материнских чувствах, как понять то спокойствие, с которым она принимает свое решение, — так, как если бы она не испытывала любви ни к ребенку, ни к своему новому мужу, который ведь тоже имеет право на своего первенца, но с которым в этой ситуации никто даже не советуется.

Можно еще представить себе произведение, в котором героиня пришла бы к отказу от своего ребенка в результате какой-то сложной внутренней борьбы, после душевной драмы, глубоко и внимательно проанализированной актрисой и авторами.

К сожалению, в фильме А. Пайтыка и К. Оразсахатова, вовсе не обделенных ни талантом, ни профессиональным мастерством, вся эта ситуация, такая сложная и трудно адаптируемая, дана как бы мимоходом, второпях, в сумме поступков, совершаемых другими персонажами, а не в результате назревания и разрешения переживаемых ими противоречий. Здесь надо, видимо, напомнить, что значительная часть картины «Наследник» посвящена совершенно иным событиям — тому, как жила героиня во время войны, как она работала в колхозе, была бригадиром, боролась с несправедливостью.

Фактически в «Наследнике» развиваются, сосуществуя, два самостоятельных сюжета. Первый из них — ставшая уже традиционной для нашего искусства, но не потерявшая из-за этого притягательности история женщины, принявшей на себя после ухода на фронт мужа исполнение его трудового долга, работающей за двоих, кормившей своим трудом и фронт и тыл. Второй — тоже достаточно распространенный — рассказ о молодой женщине, оказавшейся после войны вдовой, о ее праве на личное счастье, завоеванное во внутренней борьбе между верностью памяти погибшего мужа и жаждой материнства.

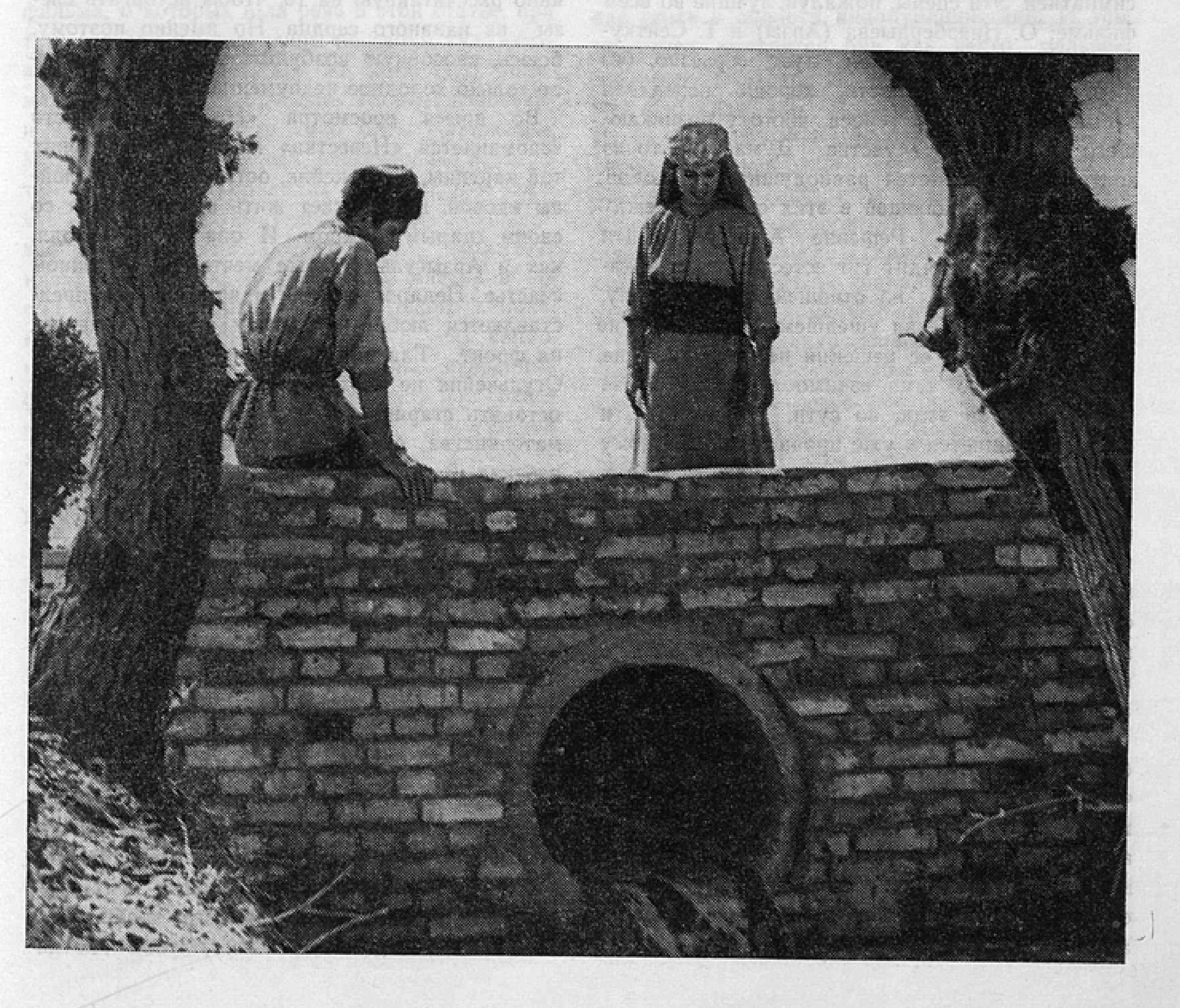
Первый сюжет в фильме разработан подробно, но, увы, без того художественного своеобразия и свежести красок, деталей, которые делают фильм подлинным искусством. Чтобы

убедиться в этом, достаточно вспомнить, как поставлен эпизод ухода на фронт: давно уже не приходилось видеть столь вялого, безэмоционального показа такого переломного момента, каким для всех народов нашей страны были начальные дни войны, переход от мирного труда к военным испытаниям. Думаю, что лучше было бы не снимать этой сцены вовсе, раз у авторов не было для нее своего нового, сердцем рожденного образного решения.

Неубедительное впечатление производят и едва ли не буколические сцены веселья молодых женщин в поле во время страды: кажется, будто они собрались сюда не для того, чтобы работать, а для того, чтобы отметить праздник.

Больше соответствуют духу сурового военного времени те сильные и лаконичные эпизоды, в которых решительный характер Арзыгуль-бригадирши раскрывается в конфликтах из-за не выданной бригаде муки или из-за перепаханного хлопкового поля. Именно тут, в бескомпромиссных столкновениях с нерадивым председателем колхоза и сластолюбивым кладовщиком, начинает вырисовываться независимый и справедливый характер Арзы. Однако, поехав в город и добившись своего в споре из-за пере-

«Наследник».
Овез — Т. Сейткулиев,
Арзыгуль — О. Ниязбердыева



пахиваемых полей, Арзыгуль вдруг уходит с бригадирства и подается в подсобные рабочие на строительство акведука. Тщетно было бы искать в характере Арзыгуль или в событиях, сопровождающих это ее решение, объяснения для подобного переворота в ее судьбе; так что зрителю остается только подумать, что это решение приняли за Арзыгуль сценаристы, которым, видимо, в этом месте надо было перейти к изложению второй сюжетной линии.

Основу этой второй линии составляет встреча героини с мастером-строителем акведуков Овезом. Арзы и Овез узнают друг друга, проникаясь сначала взаимным сочувствием (он, как и она, одинок после войны), а затем и сердечной симпатией Эти сцены, пожалуй, лучшие во всем фильме: О. Ниязбердыева (Арзы) и Т. Сейткулиев (Овез) ведут свой дуэт серьезно, без нарочитой взвинченности, хорошо передавая застенчивость своих героев, чистоту возникающего между ними чувства. Думаю, никто из зрителей не окажется равнодушным к любви, исподволь возникающей в этих сценах между героями картины. Решение Арзыгуль выйти замуж тоже выглядит тут естественным: никакого предательства по отношению к Иламану, двенадцать лет назад ушедшему на фронт и не вернувшемуся, в ее решении нет и в помине.

К сожалению, тема взаимоотношений Овеза и Арзыгуль на этом, по сути, обрывается, и фильм обращается к уже проанализированному выше мотиву — решению героини выйти замуж ради возможности подарить Мамур-эдже наследника. Тут зритель снова начинает недоумевать: а разве Арзы не полюбила Овеза? А если полюбила, то почему Овез, став мужем Арзы, скорее кажется ее добрым товарищем, оценившим и понявшим ее замысел, чем ее мужем, и почему он так легко отказывается от своих отцовских прав на сына?

Неоправданная однозначность, с которой, как бы второпях, развертывается заключительная часть сюжета, приводит к тому, что никто — ни Овез, ни Мамур, ни, конечно, сама Арзы — ни на минуту не сомневается в справедливости принятого решения. Все происходит как по-писаному, а вернее — как по предписанному им авторами фильма решению.

И как бы для того, чтобы компенсировать чрезмерную рассудочность своего рассказа, во второй половине фильма авторы начинают очень уж откровенно эксплуатировать чувствительность зрителя. Овез, которого в конце концов разыскивают участники свадьбы, повествует им о грустном конце истории: оказывается, Арзы, рожая второго сына, умерла, и теперь Овез живет один с сыном. Казалось бы, после всего случившегося Овез должен был разыскать старшего сына Арзы — аулы-то рядом — или хотя бы мог раскрыть на свадьбе свое инкогнито. Но нет: такое прозаическое развитие событий могло бы, по мысли сценариста и постановщика, уменьшить трогательность истории, явно рассчитанную на то, чтобы исторгать слезы из наивного сердца. Но именно поэтому, боюсь, способную возбудить в зрительном зале только холодное недоумение.

Во время просмотра «Наследника» часто вспоминается «Невестка» Нарлиева. Героиня той картины, Огулькейик, оставшись после войны вдовой, продолжает жить в доме мужа со своим старым свекром. И она тоже молода, как и Арзыгуль, и тоже мечтает о семейном счастье. Недаром в снах и видениях ей представляется любимый, причем часто уходящим на фронт. Главная причина, из-за которой Огулькейик не выходит замуж, — нежелание оставить старика свекра одного. Свою жажду материнства она утоляет, нянча соседского ребенка. В свое время критика отмечала некоторую неубедительность финала «Невестки»: любовь к чужому младенцу, колыбельная, которую поет ему героиня, еще и еще раз видения погибшего мужа и счастливого свекра — все это казалось на фоне строгой, безупречно правдивой картины жизни, возникающей на экране, наивной идиллией, неким эмоциональным суррогатом, вступающим в противоречие с поэтически возвышенным, но безупречно правдивым стилем всей картины.

Авторы «Наследника» откровенно повторили сюжетную схему «Невестки», но «усилили» ее новым финалом, о нем я уже достаточно подробно говорил. Впрочем, сравнение этих двух лент важно не столько для того, чтобы установить сходство, а и для того, чтобы тем на-

гляднее стала разница в художественных уровнях обеих картин, в степени достигнутого в них кинематографического мастерства. «Наследник» во многом является повторением «Невестки», но как бледно это повторение, как мало открытий содержит новый фильм для зрителей, в свое время глубоко и радостно переживших встречу с «Невесткой».

●

Я начал эту статью с разговора о том, что значительное произведение способно оказать серьезное влияние на определенную кинематографическую школу, определить уровень ее дальнейшего развития. К сожалению, те три фильма, о которых шла речь в этой статье, при том, что они неоднозначны по своим художественным параметрам, все же позволяют подумать о том, что творческие высоты, завоеванные для туркменского кино Алты Карлиевым, Мансуровым, Нарлиевым, недостаточно освоены теми, кто сейчас приходит в режиссуру. Вместо того чтобы внимательно освоить художественные уроки «Решающего шага», «Состязания», «Невестки», то новое, что внесли в общий художественный опыт советского киноискусства творческие достижения других национальных кинематографий, авторы названных фильмов проявили приверженность к решениям, лишенным самобытности и подлинной художественной силы. При том, что в двух из этих картин — в «Цвете золота» и в «Наследнике» — явственно заметна и одаренность авторов и их подготовленность к творческой работе по-настоящему самостоятельной.

Закончить статью поэтому хочется надеждой на то, что «Туркменфильм» сумеет не только выйти на уровень своих прежних достижений, но и продвинуться на новые творческие плацдармы. Эта вера не декларативна и не является данью обычной вежливости: там, где есть крепкая и здоровая традиция, и в неудачах даже нередко просвечивают зерна чистой художественной правды и творческой инициативы; так что оптимизм оправдан и основателен.

С этой верой мы и будем ждать новых встреч с работами туркменских кинематографистов.

Ю. Курганов

Резервы

«СОЦИАЛЬНОЕ ПЛАНИРОВАНИЕ. БРИГАДА. ЗАВОД. ГОРОД»
Сценарий В. Шустикова. Режиссер В. Ман. Оператор Л. Беляков. «Центрнаучфильм», 1976.

«СОРЕВНОВАНИЕ, ЗАРПЛАТА, ПРЕМИЯ»
Сценарий В. Шустикова. Режиссер В. Скитович. Оператор В. Ловков, ЦСДФ. 1976.

Эти двухчастевые ленты сделаны на разных студиях, поставлены разными режиссерами и в разной манере. Первая — типичный научно-популярный фильм, вторую можно определить как опыт в области кинопублицистики. И тем не менее, смотрятся они как нечто цельное.

Может, немалую роль играет здесь то, что обе ленты созданы по сценариям одного автора — журналиста и ученого Владимира Шустикова, который много лет отдал социологии, внимательно изучал происходящие в нашей жизни социальные процессы и одним из первых попытался перевести сложнейшие проблемы социального развития социалистического общества на язык документального кинематографа.

Социальное планирование... Можно позавидовать творческой смелости киногруппы, взвалившей на свои плечи нелегкую ношу первооткрывателей этой темы в научно-документальном кино. Причем трудно представить себе материал, менее поддающийся экранизации. Речь идет о категориях, которые не могут быть выражены во внешнем движении. Это тот самый случай, когда с экрана приходится больше рассуждать, а не показывать. И в работе над фильмом режиссерам, наверное, пришлось основательно поломать голову, чтобы найти выразительную форму кинорассказа.

В то же время трудно назвать тему более важную, более актуальную. XXV съезд КПСС определил главной задачей десятой пятилетки последовательное повышение материального и культурного уровня жизни народа, подчеркнув при этом, что поставленная задача является не только экономической, но и социальной, потому что конечная цель любого мероприя-

тия, всей многогранной политики партии — советский человек, забота о его благе.

Социальная программа партии зиждется на прочном фундаменте социалистической экономики, обеспечивается динамичным и пропорциональным развитием общественного производства. В свою очередь, уровень общественного производства зависит от повышения его эффективности, ускорения научно-технического прогресса, роста производительности труда, всемерного улучшения качества работы во всех звеньях народного хозяйства.

«Выдвигая широкую социальную программу, — говорил на XXV съезде КПСС Л. И. Брежнев, — партия исходит из того, что ее выполнение будет способствовать повышению трудовой активности рабочих, колхозников и интеллигенции, послужит новым стимулом лучшей работы каждого». Так возникает замечательная диалектическая взаимосвязь: мы сможем добиться воплощения в жизнь нашей социальной программы тем скорее, чем выше будет уровень экономической мощи страны, а повышение этого уровня прямо зависит от вклада в социалистическое производство каждого из нас, от нашего творчества, инициативы, активности. И разве не важно для кинематографистов постараться вскрыть формы и корни этой активности трудящихся, показать на конкретных примерах их личное участие в воплощении в жизнь социальной программы партии?

●

Две части документального фильма — это всего двадцать минут экранного времени, которых, конечно же, мало для того, чтобы полностью раскрыть такую тему, как социальное планирование. Тут важно выделить какой-то ее конкретный аспект и аскетически ограничить себя, безжалостно отказываясь от многого столь же интересного, которое так и просится на пленку. Тогда авторам фильма будет сопутствовать удача. Наоборот, стоит соблазниться пусть яркими, но уводящими от стержневого замысла фактами и явлениями, как внимание зрителя распылится, а ход рассуждений создателей фильма нарушится, потеряется.

Эти достоинства и недостатки, на мой взгляд, явственнее проявились в киноленте «Социальное планирование. Бригада. Завод. Город». Соответствует названию фильма своей простотой и лаконичностью замысел постановщиков: показать, как планы социального развития коллектива составляются и воплощаются в жизнь при активном и сознательном участии самих трудящихся. Удачно избрано композиционное решение — в фильме как бы три новеллы, рассказывающие о социальном планировании и его результатах в бригаде, заводском коллективе, в городе.

Речь идет о Бердянске. На конкретных примерах из жизни этого города мы видим, как утверждаются новые, самые совершенные способы и приемы управления производством на предприятиях, как внедряется повсеместно научная организация труда, как в реальной практике проявляется одно из величайших завоеваний социализма — рабочий человек стал истинным хозяином своего завода, он непосредственно своей личной инициативой, трудом, мыслью влияет на сегодняшний и завтрашний день предприятия.

Сварщик Белоусько. Передовой рабочий и партийный вожак. Он стал социологом и принимает активное участие в создании научно обоснованных планов социального развития цеха, завода, города. Бригада, при помощи социологов создающая свой встречный план. Диссертации рабочих, посвященные обобщению передового опыта, — они защищаются в Бердянском городском Доме техники. Совместные комплексные мероприятия по благоустройству города, которые разрабатываются коллективами нескольких промышленных предприятий и координируются в горкоме партии. Все это новые социальные явления, ярко свидетельствующие о непрерывно возрастающей активности трудящихся масс.

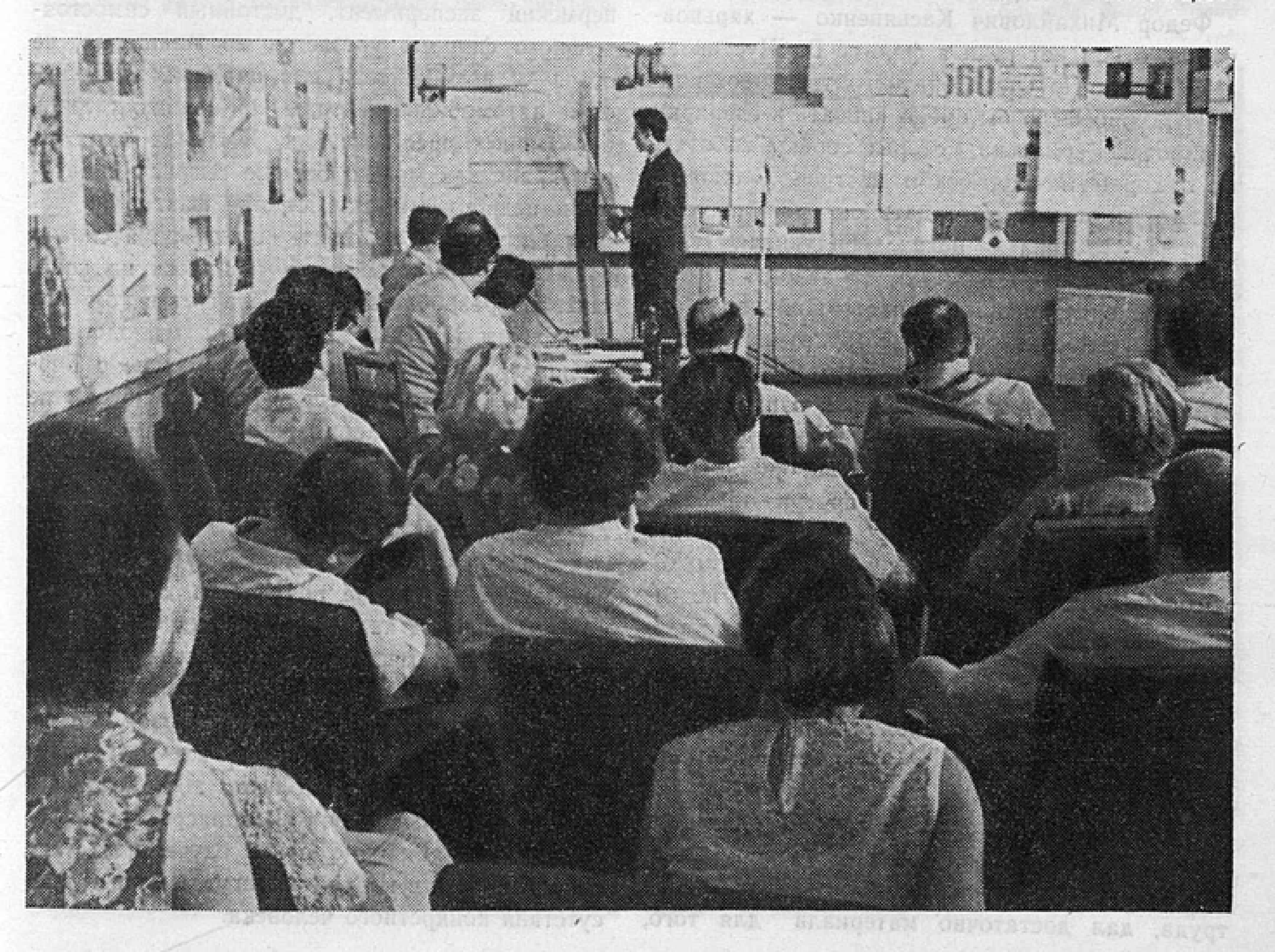
А вот частный эпизод — сразу у проходной Бердянского завода дорожных машин администрация соорудила холодильники, в которых рабочие хранят купленные ими продукты. Мелочь? Пусть так, но в связи с этой «мелочью» мне вспомнился Киевский судостроительный-судоремонтный завод. Однажды вновь назна-

ченный директор предприятия Л. А. Кучин встал с хронометром у заводской проходной. Он задержал многих рабочих, которые ушли из цехов раньше окончания смены. Среди них большинство — женщины, которые опасались, что не успеют сделать необходимые для домашних нужд покупки. Конечно, они могли бы забежать за молоком или картошкой до смены, но на территории завода продукты им хранить негде. Вот вам и «мелочь»! Установка холодильников в Бердянске позволила увеличить производительность труда на 2—3 процента.

Еще пример. Социологи провели опрос, в результате которого выяснилось, что около 40 процентов рабочих недовольны освещением в цехах. Были сменены все оконные переплеты — в помещение хлынуло море солнечного света. Этим положили начало организации на научной основе рабочих мест. Была сооружена единая раздевалка, переоборудованы шкафчики для инструментов, окрашены станки. В результате — новый скачок производительности труда и 30 медалей ВДНХ именно за организацию рабочих мест.

Обеденный перерыв на каждом предприятии — это 60 минут, которые можно использовать по-разному. Можно провести их в очереди в столовую или буфет, можно, экономя время, выпить где-то в уголке бутылку молока или съесть всухомятку бутерброд. А потом вернуться на рабочее место, не понимая, откуда взялись раздражение и усталость. Социологи Бердянского завода установили, что после обеденных очередей производительность труда

«Социальное планирование. Бригада. Завод. Город»



падает. И тогда в каждом крупном цехе создали свои столовые, на заводе ввели единый обеденный перерыв. Холостякам на рабочие места стали доставлять горячие завтраки. И на еду у рабочих сейчас уходят считанные минуты, а остальное время перерыва они отдыхают.

— Производительность труда зависит от многих факторов, — говорил мне как-то секретарь Комиссии по промышленности Совета Национальностей Верховного Совета СССР, токарь-универсал Ф. М. Касьяненко. — Тут и новая техника, и научная организация труда, и социалистическое соревнование. Но главным фактором я считаю хорошее настроение работников. А оно создается условиями труда. Если обо мне позаботились, если работать мне удобно, то будет и творчество, и вдохновение, и высокие проценты выработки.

Федор Михайлович Касьяненко — харьковчанин, о нем нет речи в фильме В. Шустикова и В. Мана. Но слова знатного тракторостроителя можно было бы смело вписать в сценарий о рабочих Бердянска, которые сообща заботятся о хорошем, творческом настрое. Столовые, в которых можно пообедать быстро и вкусно, и новая техника в цехах, радующая глаз окраска станков и розарии на заводской территории, превращенной в настоящий парк; автоматы, вытесняющие тяжелый ручной труд, и холодильники для продуктов — во всем этом, большом и малом, как раз и проявляется реальное сочетание научно-технической революции с преимуществами социализма. Высокие социальные категории, программные установки, сформулированные на XXV съезде КПСС, в фильме сопряжены с конкретными жизненными ситуациями, раскрыты в повседневных, уже реально существующих явлениях, а поэтому воспринимаются зримо, осязаемо. Думается, такая конкретность и доходчивость в разговоре о сложных проблемах — наиболее значительная удача создателей картины.

Авторам ленты город Бердянск, одним из первых в стране выполнивший задание девятой пятилетки по росту производительности труда, дал достаточно материала для того, чтобы донести до зрителей основную идею. Но тут-то и сказалась «жадность» авторов к фактам. Одного Бердянска им показалось мало. Вспомнили о Пермском телефонном заводе, потом о Тольяттинском автогиганте. Я могу понять побуждения того же сценариста. Ну как пройти мимо такого удивительного явления, как собственные заводские кадры физиологов, эргономистов, социологов по труду. Или как было не упомянуть о собственном кабинете звукозаписи, который транслирует на рабочие места музыку, снимающую усталость и повышающую производительность труда! Показали. Показали и ВАЗ, где, согласно предложениям рабочих, было внесено свыше пятисот поправок к первоначальному проекту. И другие, сами по себе интересные и социально значимые факты.

Но экранное время — все то же! И вот пермский эксперимент, достойный самостоятельного фильма, урезается до минимума, не оставляя возможности для анализа. И Волжский автомобильный тоже промелькнул лишь в назывных предложениях. Желание показать на экране как можно больше сыграло с авторами недобрую шутку: обилие фактов не помогло глубже исследовать проблему, а словно разжижило ее, количество сказалось на качестве. Не разобравшись как следует в том, что происходит в Перми и Тольятти, мы одновременно что-то упустили и в знакомстве с Бердянском. Просто не успели узнать многое, не менее интересное, родившееся в этом городе.

Эта скороговорка определила слабости зрительного ряда фильма. Временами камера суетливо перебегает с места на место, старается буквально следовать дикторскому тексту, и в результате на экране появляется много чисто иллюстративных кадров: говорится об организации рабочих мест — показывается шкафчик с инструментами; речь идет об обеденном перерыве — вы видите фрагмент столовой или заводского парка. А главное — все это делает киноповествование несколько абстрагированным от основных участников рассматриваемого процесса. Рабочие руки, случайные лица, появляющиеся в кадре, не могут заменить присутствия конкретного человека.

В этом отношении более продуманным и кинематографически более выразительным является фильм «Соревнование, зарплата, премия». Авторы на этот раз не увлеклись показом современной техники, внешних атрибутов научно-технического прогресса. Зато оператор задерживает камеру на лицах рабочих, старается помочь узнать человеческий характер, подчеркнуть манеру поведения человека, общения с товарищами. Большая часть экранного времени уходит на кадры синхронные — прямые интервью, совещания, заседания, производственные споры...

И ты невольно вливаешься в коллектив Бакинского завода нефтепромыслового оборудования имени Петра Монтина, словно становишься участником этих споров, переживаешь за дела и замыслы монтинцев и в конце концов расстаешься с ними, как с добрыми знакомыми, как с полюбившимися тебе людьми.

Зрителям наверняка хорошо запомнятся спокойный, уверенный в себе токарь Гадыров и темпераментный главный инженер Мамедов, настойчивый, умный и терпеливый бригадир Пудиков и горячий энтузиаст, новатор Гулиев, директор завода. Трудно забыть молодого парнишку, смело вступившего в борьбу за первенство с «самим» Арутюновым, мастером высшего класса, рабочего Смирнова, хотя появляются они на экране лишь на мгновение и произносят всего несколько слов. Но весь вопрос в том, *как* уловлено это мгновение и *как* много за эти секунды успевает рассказать нам о человеке кинокамера.

Проблема в фильме поднята непростая. Речь в общем-то идет о том, как в процессе твор-

«Социальное планирование. Бригада. Завод. Город»

ческого соревнования меняется облик рабочего, меняется, если хотите, его социальная сущность. Из простого исполнителя он становится творцом — наравне с директором и главным инженером предприятия определяет направление производственного процесса, проявляет качества специалиста и организатора. На наших глазах формируется новая личность — всесторонне развитая, много знающая, умеющая точно схватывать сущность явления и активно проявляющая себя на всех участках социального строительства.

...А совсем недавно было так. К началу девятой пятилетки Бакинский завод имени Монтина — обычное предприятие, ни передовое, ни отстающее. По таким обычно статистика выводит средние данные. Она, статистика, и вывела: пять рабочих из каждых ста норму не выполняют, а шестьдесят пять работают ниже среднего уровня, достигнутого в отрасли. И самое парадоксальное, что большинство из этих шестидесяти пяти устраивают и производительность труда, и заработная плата. От добра добра не ищут — и вот огромные резервы застыли на мертвой точке.

Сейчас, в первом году десятой пятилетки, завод имени Монтина — одно из лучших предприятий Азербайджана, о его успехах хорошо известно в самых дальних уголках страны. На предприятии нет отстающих, практически ликвидирована текучесть кадров. Как этого добились за пять лет — вот о чем стараются рассказать авторы фильма.

В кадре — директор завода Гулиев. Энергичное лицо, смелые горящие глаза. В свои слова, обращенные к зрителям, он вкладывает и страсть и энергию.

— Мы решали эти вопросы в тринадцать этапов. Сегодня мы работаем уже на четырнадцатом этапе... Знаете, чтоб достигнуть каких-то показателей, кампанейским проведением мероприятий это не получается, и таких эффективных результатов невозможно достигнуть. Поэтому надо кропотливо, постоянно работать над тем, чтобы каждый день, каждый час действительно давал бы нам определенные положительные результаты.

Четырнадцать этапов — четырнадцать шагов в неизведанное. Эксперимент за экспериментом, и творцы этих экспериментов — сами рабочие. Токари Виктор Пудиков и Гумбат Гадыров предложили уровень, достигнутый передовиками — 208 процентов, — считать за норму, за сто процентов. А чтобы зарплата не уменьшилась, увеличить тарифные ставки. Сейчас это новшество широко известно как монтинский метод, а тогда новые нормы выполняли всего шесть человек.

Представляете, все остальные рабочие, в том числе и признанные передовики, оказались в непривычной роли отстающих. Еще вчера — 180 процентов и место на Доске почета, а тут 20 процентов до нормы не дотягивают. Напомню — зарплата осталась прежней, но была затронута категория куда более весомая — рабочая честь, рабочая гордость. В этот момент не заработок волновал людей — страдала профессиональная престижность. И рабочие стали искать дополнительные резервы, чтобы сначала достичь новых ста процентов, а затем и превзойти их. В соревновании появились новые черточки — уже не было «вечных» лидеров, многим передовикам пришлось потесниться на Доске почета, а «середняки» почувствовали в себе уверенность и силу. Через месяц производительность труда на заводе выросла на треть.

Это был один из четырнадцати этапов, о которых упомянул директор. И мы видим тех, кто выступил инициатором нового соревнования, слушаем их оценку мотивов своего патриотического поступка. Мы присутствуем на заседании рабочей комиссии, где после тщательного анализа и всестороннего обсуждения меняются по предложению самих рабочих очередные нормы. Мы становимся свидетелями конфликта, который возникает между бригадиром и членами его бригады, и этот эпизод — один из самых ярких в фильме.

В свое время бригада Эдуарда Багдасарова стала первым коллективом на заводе, работающим по единому наряду. Нынче у багдасаровцев много последователей, а Виктор Пудиков не удовлетворился их достижениями, решил поднять почин товарищей на новую ступень — сделать достижение передовиков в этих бригa-

«Соревнование, зарплата, премия»

дах нормой для всех. В фильме мы встречаемся с Пудиковым в самом начале очередного эксперимента. Идет откровенный разговор, что называется, без дипломатии. Мы видим, что не все у Виктора получается, что не все его товарищи верят в успех. Мы слышим, как он спорит с рабочими, отстаивая свою идею, как разговаривает с мастером, не стесняясь называть вещи своими именами: «Люди не притерлись, не поняли еще. Каждый рвется, старается, спешит, и в этой спешке получаются вот эти самые неурядицы. Как будто нам специально кто-то подбрасывает: станки по нескольку дней простаивали на очереди. Такие незапланированные остановки. Нагрузка на других ложилась большая».

Что это — неуверенность в успехе? Пожалуй, наоборот, сознание своей силы, при которой незачем замалчивать недостатки. «Все это в порядке вещей, это любая бригада, если начнет работать так, то, как и мы, столкнется с такими же неурядицами, само собой разумеется».

А потом авторы дадут слово Багдасарову, и Эдуард с доброй усмешкой поведает о том, как начинали они, как много было трудностей тогда и что он ни на минуту не сомневается в успехе Виктора, который обязательно превзойдет его, багдасаровское, достижение.

Вдумаемся, что происходит. Лидер соревнования с любовью и уважением говорит о сопернике. Рабочие по собственной инициативе выходят с предложениями о том, чтобы им

повысили нормы выработки. Молодые машиностроители, заметившие брак, допущенный не по их вине и в другом цехе, отправляют заготовку обратно, хотя это грозит ухудшить их личные производственные показатели... Что это — возросшая сознательность трудящихся? Безусловно. И, наверно, мы были бы благодарны создателям фильма и в том случае, если бы они показали нам только это.

Однако авторы идут дальше. Они показывают, как способствуют росту коммунистической сознательности продуманные, настойчивые, научно обоснованные меры администрации, партийной организации, самих рабочих по социальному развитию коллектива. Трудно представить себе рабочих, проявляющих высокую сознательность, если им приходится иметь дело с морально устаревшей техникой. Вряд ли дождешься взрыва творческого энтузиазма у человека, занятого тяжелым и бездумным физическим трудом. И слова о том, что рабочие — хозяева предприятия, останутся пустой декларацией, если они не вовлекаются в активное управление предприятием, если плохо организован их труд, а соревнование проводится формально. Проблемы нравственные должны решаться в тесном единстве с проблемами экономическими, организационными, управленческими. И в этом единстве — сущность социального планирования производственного коллектива. Рабочий придумал приспособление или открыл метод, который позволил ему выполнять полторы нормы вместо одной. Он просит увеличить ему норму, тем самым теряя в заработке. Теряя? В том-то и дело, что нет. Директор завода говорит: «Чем больше человек повышает производительность труда, тем большую зарплату он получает. Это приятно и для завода, для его показателей. Но страшным является то, что если человек особого вклада не вносит и получает сто, может быть, восемьдесят рублей, — это уже прямой ущерб, который наносится экономике предприятия».

Так меняются оценки. Общественное лицо каждого — в его трудовом вкладе. Тогда и вырисовывается четкая формула: что выгодно заводу, то выгодно мне. Каждый монтинец в 1975 году имел годовую заработную плату на 600 рублей больше, чем в 1970 году. Это тоже убедительный показатель.

Но есть показатели и другие. Их ни в процентах не выразишь, ни в графиках не отобразишь. Это отношение рабочего человека к конечному продукту своего труда. Марка монтинцев славится далеко за пределами Азербайджана. И когда где-нибудь в Сибири получат продукцию завода, да еще со знаком качества, вряд ли кого заинтересует, что и как здесь делали кузнецы, что и как — токари, фрезеровщики, слесари. Делали монтинцы — этим сказано все.

Запоминается сценка — в чем-то трогательная, в чем-то даже комичная, но преисполненная глубокого смысла. В кузнечном цехе — груда деталей. Мастер Фадеев недоволен — среди заготовок попадаются недоброкачественные. Он отчитывает молодого рабочего, спорит с начальником штамповочного цеха, тот оправдывается, горячится, в дискуссию вовлекаются рабочие. Камера выхватывает взволнованные лица, фиксируются шумы, голоса, перебивающие друг друга. Но постепенно мы улавливаем смысл спора. Оказывается, Фадеев — фрезеровщик, и он пришел выяснить отношения в чужой цех. Вот он говорит: «Детали кривые. Эта кривая. А это не кривая. А теперь их сортируем А сколько можно сделать, чтобы каждую отсортировать? А здесь как обработать, Николай? Поэтому дополнительно мы фрезеруем, чтобы спасти эти стойки...»

Будут в этой словно нечаянно подсмотренной сценке и обидные реплики, и шутки, и смех, и виноватый голос начальника цеха: «Штамп изготовлен неправильно». Но и без авторской подсказки мы понимаем, что каждый из них и все они вместе спорят сейчас, болея за общее дело, и штамповщики сделают все, чтобы больше не подводить фрезеровщиков, потому что все они солидарны друг с другом и солидарность эта базируется на ревностном отношении к продукции своего завода, ко всему, что имеет его марку.

Рассказывая о переменах в социальной среде, во взаимоотношениях между людьми, в организации производства, о проблемах, выдвинутых трудовым коллективом, авторы не

лакируют действительность, смело, четко показывают трудности и недостатки в работе. И это рождает еще большее доверие к их интересной ленте.

Разумеется, фильм «Соревнование, зарплата, премия» не исчерпал не только тему социального планирования, но и на все поставленные вопросы не ответил с достаточной полнотой. Вряд ли за это стоит упрекать: сама проблема такова, что ее хватит на десяток кинофильмов.

Но уже то, что кинематографисты — авторы фильмов, о которых шла речь, копнули целину безбрежной темы, важно до чрезвычайности. С этой точки зрения даже недостатки обеих кинолент имеют свой относительный позитивный смысл: те, кто в дальнейшем продолжит эту работу, будут знать, каких подводных рифов надо опасаться.

А продолжать киноисследование темы — на новом материале и новом научном и кинематографическом уровне — необходимо.

Продолжаем обмен мнениями

Юрий Селезнев

О чем идет спор?

Далеко не каждое произведение привлекает такое внимание критики, какое выпало на долю «Сказа про то, как царь Петр арапа женил».

«Удаль», «веселая раскованность», соединение мультипликации с русским лубком, истории со сказкой, отступление от исторических фактов («вслед за самим Пушкиным!») во имя поэтической правды — все это, к примеру, обнаружил в «Сказе...» А. Зоркий. И все это не может не привлекать, не может не казаться заманчивым, не правда ли?

Начало обсуждения см. «ИК» № 3 за этот год.

И все-таки это пока еще только поверхность вопроса, видимость. Что же касается существа дела, то надо сразу же сказать, что художественные особенности фильма — не главная причина спора, возникающего вокруг него. Потому хотя бы, что они, эти особенности, будучи достоинствами для одних критиков и недостатками на взгляд других, не что иное, как внешнее, видимое «продолжение», оболочка внутренней темы фильма. Или скорее схемы, выявляющей эту внутреннюю тему.

Еще Пушкин писал: «Скажут, что критика должна заниматься произведениями, имеющими видимое достоинство; не думаю. Иное сочинение само по себе ничтожное, но замечательно по своему успеху или влиянию: и в сем отношении нравственные наблюдения важнее наблюдений литературных».

Вот и интерес к фильму «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» — интерес и критики и зрителей — связан прежде всего с «нравственными наблюдениями». В наши дни, когда тяга к познанию и современному осмыслению исторического наследия столь сильна и, я бы сказал, поистине всенародна, любой исторический сюжет, а тем более такой — взятый в одном из узловых моментов (эпоха Петра) русской истории, — уже сам по себе вполне способен обеспечить всеобщее внимание. Говорят, правда, что сюжет «Сказа...» не историчен, что это, мол, не история, но — сказка. Допустим. Но в основе самой-то этой «сказки» разве не история лежит, хотя и особым образом (водевильно-мелодраматично) интерпретированная?

Классика сегодня тоже становится все более и более народной (попробуйте найти на прилавках книжных магазинов хотя бы даже отдельные произведения Гоголя, Лермонтова, Тютчева, Некрасова, Фета, Лескова, Достоевского, Толстого, Чехова, Блока, не говоря уже о Пушкине). Не удивительно, что киноповествование по любому классическому сюжету — по пушкинскому тем более — притягивает к себе, как правило, многомиллионное внимание.

Многие критики опять-таки утверждают, что фильм-де «не по Пушкину». В известном смысле — да, не по Пушкину, и я еще скажу об

этом. Ну а если говорить о «сырье», об исходном материале — то по кому же? Ведь не по Александру же Дюма, не правда ли? Зритель, тем более молодой, не искушенный в хитростях современных «дерзких» вольностей по отношению к классике, идет на фильм, привлеченный прежде всего его пушкинским контекстом, объявленным в названии. Правда, справедливости ради нужно сказать — идет не только «на Пушкина», но и «на Наташу поглядеть», будучи и при этом варианте убежден, что смотрит именно Пушкина...

И как бы ни открещивались от Пушкина авторы фильма и его отдельные толкователи, и как бы ни был изменен и перелицован сам Пушкин в «сказе-водевиле», в «сказе-мелодраме», тень его, пусть и «бледная тень», все-таки витает, как тень отца Гамлета, в сознании зрителей, и авторы бессильны этому противостоять. Витает уже и потому, что центральный, воплощающий внутреннюю тему, идею фильма образ Ибрагима Ганнибала интересен нам не сам по себе, а как один из предков великого нашего национального поэта. Вдумываясь в образ Ганнибала, мы пытаемся осмыслить в его судьбе прежде всего один из истоков судьбы русского гения. И в этом смысле произвол по отношению к Ибрагиму историческому, к Ибрагиму пушкинскому становится в какой-то степени произволом по отношению к самому Пушкину.

Над современной темой трудно «дерзить», мы все ее знаем, так сказать, наглядно, тут зрителя провести нелегко — он всегда в состоянии отличить правду от выдумки. История же, классика в этом смысле более беззащитны. Не потому ли их столь охотно и используют как строительный материал для произвольных концепций?

Меня убеждают: да, авторы фильма отступают от истории, но отступают сознательно и к тому же «вслед за Пушкиным» (А. Зоркий), во имя более значительной — «поэтической правды». А ведь и действительно: разве же Пушкин так уж буквоедски следовал за фактами, создавая образ Арапа? Или, например, Лев Толстой — рисуя своего Кутузова? Прибавьте к тому же, что и тот и другой писали все-таки исторические романы, а авторы фильма на историзм и не претендуют. Перед нами сказка. Современная сказка, вольно использующая и факты истории и образы Пушкина. Какие к ним могут быть претензии? Тем более что сам же Пушкин провозгласил: «Писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным». Неужто же автор данной статьи за буквоедство и против вольной фантазии, против всякого права на «свой взгляд» художника-современника — и на историю и на Пушкина? Эдак можно, знаете ли, и докатиться... Словом, поводов для известного рода контробвинений против меня, понимаю, хоть отбавляй.

Нет, я не против. И даже — за. Сам замысел, сама форма такой современной сказки, построенной на историческом материале, кажутся мне весьма продуктивными. И, уж конечно, я за то, чтобы «судить» писателя «по законам, им самим над собою признанным». Однако стоит понять еще и природу самих законов. Ибо закон, даже и художественный, — это все-таки закон, а не произвол. Надеюсь, что я не хуже других рецензентов представляю, что истинный художник всегда, во все времена, утверждал своим творчеством именно новый взгляд на вещи, хотя бы этот взгляд какое-то время и представлялся его современникам произвольным и субъективным. Однако смею думать и следующее: как бы ни относились к фантазиям такого художника его современники, его новый взгляд только тогда имел право на «дерзость», только тогда обеспечивал себе в конечном счете всеобщее признание, если изначально содержал именно эту самую, еще не осознаваемую обществом, но уже содержащуюся под спудом его сознания — всеобщую, всенародную идею. Истинная дерзость художника — не в произвольном «мне так хочется», но в открывании истины, по тем или иным причинам еще не осознанной народом, но уже рожденной, уже существующей и потому услышанной чутким художником.

Вот, думается, это и есть те самые «законы», которые были Пушкиным «над собою признаны», потому что любое отступление Пушкина (или Толстого, или любого другого подлинно-

го художника) от тех или иных фактов в истории было необходимо им, дабы утвердить не факт, но истину факта. Отбрасывая или интерпретируя отдельные несущественные факты, они тем самым сосредоточивались на наиболее существенном. И в этом смысле тот же Ибрагим Ганнибал у Пушкина или Хаджи-Мурат или Николай I у Толстого даже более историчны, нежели их прообразы. А представим себе «современную сказку», ну, к примеру, о Кутузове, тоже, как известно, толстовском герое. Представьте себе: какому-либо «дерзающему» автору придумалось нарисовать его спокойно похрапывающим на печи в ожидании исхода Бородинского сражения. Протирает глаза незадачливый полководец — просит квасу с просыпу. А ему вещает мужик: все басурмане попили, три дня гуляли опосля Бородина, так гуляли, что и тебя не приметили. А уж как я боялся, как бы ты храпом своим не выдал себя, сердешный... — Да где же теперь-то француз? — Да где же ему быть-то, родимый, в Москве, известно. Так-то вот оно, батюшко!..

— Ну, уж это вы хватили лишку, — скажут мне. — Вы бы хоть о толстовском деде Ерошке вспомнили: он ведь в этом случае наверняка заметил бы: «У вас фальчь, одна все фальчь...»

А я в ответ: «Так ведь я же не по Толстому и не по истории...»

Вот в том-то и дело, что «не по истории» и

«Сказ про то, как царь Петр арапа женил».
Петр — А. Петренко, Ртищев — И. Рыжов

«не по Толстому». И «не по Пушкину». И не «вслед за ними». А получается, что против них.

Сказка... В сказке — тоже своя историчность, соответствие если не факту, то духу истории. В сказочной фантастике ковра-самолета — своя великая историческая правда. Правда устремленности народной мечты.

А какая правда стоит за отступлениями от исторических фактов, от Пушкина, наконец, — в фильме? Во имя чего пошли авторы именно на такие отступления?

На какие? Вспомним хотя бы вкратце.

«Гордиться славою своих предков не только можно, но и должно, — утверждал Пушкин, — не уважать оной есть постыдное малодушие».

Осознавая себя русским до такой степени, что мог сказать о себе: «И неподкупный голос мой был эхо русского народа», Пушкин истинно гордился славою своих предков, среди которых был и сподвижник Александра Невского Гаврила Олексич, который в поединке с шведским ярлом Биргером «возложил острием меча печать на челе его», и многими другими деятелями, чьи имена запечатлены в истории России. Труднее было гордиться своим африканским предком, потому что именно в связи с Ганнибалом, «купленным», «рабом» и т. п., приходилось терпеть Пушкину известного рода колкости со стороны светской черни. В ответ им поэт, несколько вольно интерпретируя отдельные факты биографии своего предка по материнской линии, отстаивал и утверждал в конечном счете все же историческую правду: черный Ганнибал, иностранец по крови, стал истинно русским по духу. «Царю наперсник, а не раб» — это отвечал Пушкин врагам, которые глумились, что его предком был «сходно купленный арап». Но, кажется, эту же идею провозглашает и фильм?

«...и на всем есть здесь отсвет времени Петра», — пишет А. Зоркий. А А. Липков в своей статье «Веселое лукавство ума», характеризуя Петровскую эпоху, как она представлена на экране, объявляет, что «пренебрежение к личности, забвение личности и прямое насилие над ней определяют все течение событий в фильме». Нам остается сделать вывод, что это и есть «отсвет времени». Петр, конечно, натура деятельная, но по природе своей — насильник. Далее: «Среди всех персонажей не найдется ни единого, кому поведение Петра показалось бы противным норме... даже Ягужинский, которому позволена известная самостоятельность, мотивов поведения арапа уразуметь не в состоянии», не говоря уже о всех прочих «свиных рылах» или «клыкастых, чавкающих, поросших мохнатой шерстью и перьями рож», как изволил выразиться А. Липков. Правда, эти «рожи» — маски ряженых, но, как уточняет в фильме Ибрагим, обращаясь к «рылам»: «Вам кажется, что вы надели чужие личины? Нет! Вы их сняли. Вы явились ко мне в своем подлинном естестве».

Других же деятелей, зиждителей эпохи в фильме нет. И, по мнению А. Липкова, и быть не могло: «Таков век. Таково в нем подлинное естество человека». (Был один, как будто и не плохой человек — беглый холоп, который даже и за границей, во Франции, побывал, за что был удостоен чести жить рядом с Ибрагимом, да и тот, как говаривал Собакевич, оказался, если сказать по правде, — последняя свинья... Книжки начал почитывать, вместо того чтоб о хозяйском желудке заботиться, однажды и вино, припасенное для себя Ибрагимом, выхлебал, и не то что извиниться не подумал, даже и спасибо не сказал.)

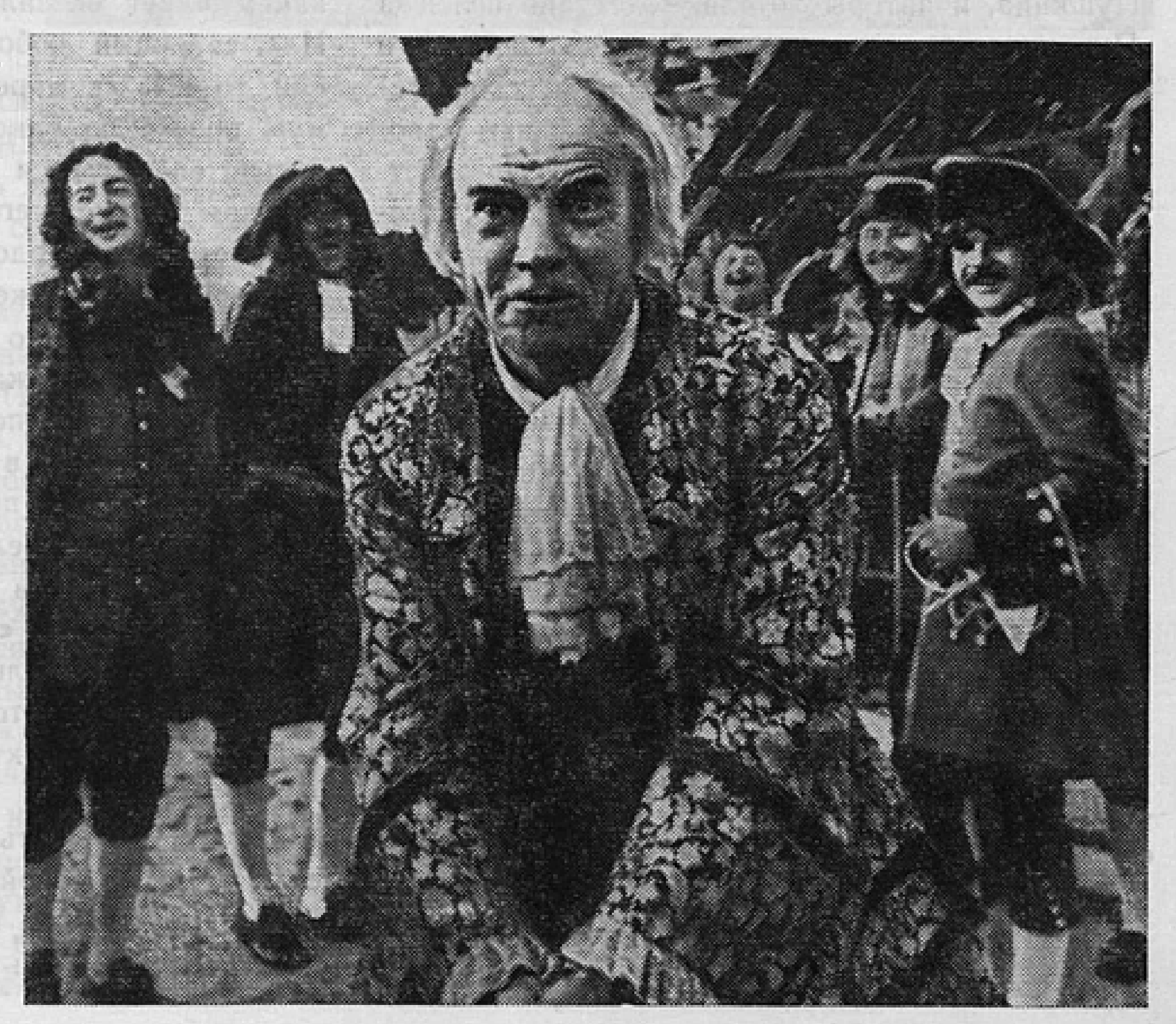
Да, конечно, время Петра — эпоха драматическая в истории России. Было и насилие, была и крутая ломка привычной жизни, но было и другое. «Перемена русского платья, бритье бород, немецкие обычаи, иностранцы — причины мятежей...» — записывает Пушкин в «Истории Петра». А вот в современной «сказке-водевиле» не нашлось никого, «кому поведение Петра показалось бы противным норме», ибо ни у кого в России (так она дана в фильме) «даже и боярской спеси ни капли не осталось, не то что нормального человеческого достоинства», утверждает А. Липков. А ведь не одними боярами славно время Петра. «Птенцы гнезда Петрова» — с гордым восхищением скажет о людях, рожденных этой эпохой, Пушкин.

По слову Ломоносова, именно та, Петровская эпоха доказала, что «может собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов Российская земля рождать». По концепции Липкова, интерпретирующего «Сказ...», всего этого как бы не существует. «Ни капли не осталось человеческого достоинства...» Но вот перед нами документ, использованный поэтом в работе над «Историей Петра», — письмо Сумарокова, письмо не к другу — к всесильному графу Шувалову: «Я, ваше высокопревосходительство, не только у вельможи, но ниже (то есть даже. — *Ю. С.*) у господа моего бога дураком быть не хочу». Не хочешь, а если тебя через «современную сказку» прокрутить? — посмотрим тогда, каким дураком ты перед людьми окажешься... Потому что по законам фильма, если следовать за его защитником А. Липковым, иным человек в России тогда и быть не мог; недаром в фильме, тут критик прав, Ибрагим — «единственный из всех...» осмеливается отстаивать человеческое достоинство и поступать по человеческим законам в окружении, забывшем о самом понятии «человечность». Ибо «в мире, принадлежащем прошлому, он говорит от имени будущего», как красиво сказал тот же А. Липков. Запомним эту фразу, она нам еще пригодится.

Кто же такой Ибрагим Ганнибал, один из предков Пушкина? Позволю себе напомнить читателям.

Сын африканского князька, попавший в рабство, купленный Петром, который стал его крестным отцом, выпестовал его, дал возможность получить хорошее по тем временам образование. Живя в Париже, предок Пушкина, по словам самого поэта, «предавался общему вихрю со всей пылкостью своих лет и своей природы. Но мысль променять это рассеяние, эти блестящие забавы на суровую простоту петербургского двора... ужасала Ибрагима...» Наконец он решился «оставить Париж и отправиться в Россию, куда давно призывали его и Петр и темное чувство собственного долга». Нет, Пушкин отнюдь не считал своего предка человеком исключительным, тем более «человеком будущего». Напротив, он был для не-

«Сказ про то, как царь Петр арапа женил». Балакирев — М. Глузский



го истинно «сыном своего века». Именно Россия, по убеждению Пушкина, помогла Ибрагиму осознать в себе и долг и человечность: «Он увидел, что новый образ жизни, ожидающий его, деятельность и постоянные занятия могут оживить его душу, утомленную страстями, праздностью и тайным унынием». И не только по отношению к Петру чувствует он себя сердечно обязанным, но и по отношению к тем самым боярам, среди которых в фильме «не нашлось ни одного» человеческого лица, а в их числе — и к отцу и брату своей невесты. Это по Пушкину. А по истории — и тем более не был он «единственным». Не был и «воплощением совести» России: писал унизительные прошения к Меншикову и Екатерине, жену бил и даже заточил в монастырь, как какой-нибудь самый заурядный купчишка, был двоеженцем...

Зачем же современным «сказочникам» потребовалось именно этого человека объявить героем, единственной светлой личностью среди «харь», человеком, говорящим от имени будущего? Может быть, потому, что он — предок Пушкина, и авторы хотели, «отступив вслед за Пушкиным от исторических фактов», выявить в нем пушкинские начала, те начала русского гения, которые даже и сегодня позволяют говорить ему с нами в определенном смысле действительно от имени будущего? Может быть, авторам фильма пришла в голову идея показать, что даже и «чужой по крови», но истинно присягнувший душой на верность новой родине человек может стать в конце концов ее подлинной гордостью и славой? Ведь за примерами в нашей отечественной истории далеко ходить не нужно, вспомним только имена Росси, Барклая де Толли, Даля, Вельтмана, Гильфердинга... Впрочем, их достаточно много, чтобы перечислять. Что ж, идея благородная. Но ею ли вдохновлялись авторы фильма и его паладины-критики? Дадим им слово еще раз.

Зачем, для чего потребовался Ганнибал в герои, объясняет А. Липков: «Не потому, что он предок великого поэта, а потому, что он — черный, то есть не такой, как другие, что он — исключение из общего ряда. Он — «белая ворона».

Извините, но это уже не только «не по Пушкину», а, как говорится, совсем наоборот, то есть прямо враждебное и Пушкину, да и самому духу истории русской. Тем более в контексте выводов критика, непосредственно вытекающих из такой посылки: «В мире, принадлежащем прошлому, он говорит от имени будущего...»

Пушкин утверждал, что человеком, достойным своих внутренних возможностей, своего призвания, Ганчибала сделала именно Россия эпохи Петра. А доводы критика ведут к тому, что всем лучшим в себе Россия обязана человеку извне, человеку принципиально иной породы — это-то и дает ему право говорить от имени будущего...

Россия, по изложенной концепции, никак не могла родить такого человека. Но как же тогда личность Ибрагима — в истолковании А. Липкова — проецируется на Пушкина? И кто и где привил арапу чувство человеческого достоинства? Может быть, во французских салонах? Однако по фильму Ибрагим во Франции вовсе не был тем ходячим воплощением добродетели, каким вдруг оказался, едва попал в Россию. Или, салонный любовник в Париже, он в России, то есть «в мире, принадлежащем прошлому», просто по одному уже своему роду невольно оказывается лучшим, единственным, человеком из будущего? Из какого будущего?

Простите, но подобные вопросы возникают невольно, и стоит же, наконец, договориться до чего-то, до какой-то ясности, ведь не все же — намеками да недосказанностями?

И как, наконец, понимать тогда идею самого романа черного — в том исключительном смысле слова, который придал ему Липков, — арапа и Наташи — белой души («а она-то душа белешенька»)? Нам намекают, что Наташа тоже ведь пока еще «не совсем такая», «непохожая» на всех остальных, — если и не по природе, то потому, что она «tabula rasa». Так, судя по всему, трактуется в фильме Наташина чистота.

Но, могут сказать, авторы фильма просто не ставили перед собой тех серьезных задач, о которых произвольно пытаются толковать критики. Им всего лишь захотелось позубоскалить,

«Сказ про то, как царь Петр арапа женил». Наташа — И. Мазуркевич, Говоров — С. Морозов

«попорхать», как выразился в одном из интервью режиссер фильма А. Митта.

Мне лично кажется, что задуман фильм был все же всерьез. Но эта серьезность должна была то ли приглушаться «сказовым» зубоскальством, то ли выступать в форме легкого водевиля. В итогое порхания — в смысле легкости — не получилось. Предвзятая, ложная схема, погоня за внешней, чисто формальной изобразительностью и не могли, как я полагаю, создать условия для вольного полета фантазии.

Вопреки авторской установке на веселость фильм в целом все-таки скучен, ибо однообразен. Лоскутная пестрота сцен мультипликационных, лубочных, гравюрных, цирковых, «сказочных», «исторических», «натуральных» и — каких еще? — может поначалу и удивить зрителя своей необычностью, но эта же пестрота скоро начинает утомлять однообразием повторяющихся приемов. Но тут для заскучавших и предусмотрено омовение юной Наташи. Словом, приемы так и остаются приемами, в лучшем случае суммой приемов, до самого конца так и не нашедших в фильме естественного, органического единства.

Главная причина художественной несобранности фильма заключена, на мой взгляд, — в искусственности его внутренней идеи, выступающей в виде схемы, что я и пытался показать.

Однако справедливость требует сказать, что фильм безусловно украшает исполненная с блеском роль Петра I (А. Петренко). Пусть этот блеск во многом отражение классического первоисточника (А. Петренко стилизует своего героя под Петра Николая Симонова), но без него, думается, фильм и вовсе потускнел бы. Хотя и этому талантливому актеру не дано было одухотворить произведение в целом, в той мере, как, скажем, незабвенному Жерару Филиппу — «историческую сказку» о «Фанфане-Тюльпане»... И все же, думаю, А. Петренко был в более выгодном положении по сравнению с другими исполнителями — у него был хоть

классический образец. Обаятельной же И. Мазуркевич (Наташе), которой, по существу, и играть-то нечего было в фильме, кроме разве одной только чистоты (да еще в смысле «tabula rasa»), и В. Высоцкому (Ибрагим Ганнибал), который должен был воплощать не столько даже живой образ, сколько определенный «знак» — «неизъяснимое благородство» натуры, — этим артистам в предуготовленных им ролях, видимо, поневоле пришлось следовать уже далеко не классическим образцам.

Смотришь фильм, и вспоминается нечто давно ушедшее, но вдруг неожиданно возрожденное экраном. Герои-то, кажется, из Пушкина, но (тут нельзя не согласиться с А. Липковым) сделаны совсем «не по Пушкину». Об этих «сделанных» героях, помнится, уже писалось: он — «прям, прост, немного смешон... но он добр, честен, великодушен и неизъяснимо благороден...». Она, «разумеется... чиста, как голубь», и наш герой, буквально «раздавливающий ее своим великодушием, ей дороже всего».

...Над подобными героями помеси водевиля с мелодрамой (ибо «водевиль, хоть и прельщает буржуа, но не удовлетворяет его вполне... Ему надо высокого, надо неизъяснимого благородства, надо чувствительности, а мелодрама все это в себе заключает...»), над героями, «раздавливающими всех своими добродетелями», издевался еще в прошлом веке Достоевский. И — на тебе: мелодрама в новом обличье, выдаваемая за «новое слово», да и к тому же еще использующая для себя самого Пушкина и нашу историю в качестве исходного сырья!

Да сам по себе фильм, как произведение, по моему убеждению, не состоявшееся, не заслуживает полемики, которая разгорелась вокруг него.

Однако причины этого спора, его внутреннюю закономерность и, значит, насущную необходимость я попытался объяснить словами Пушкина в самом начале моей статьи.

Теперь же, подытоживая свои заметки, хочу повторить: причины художественной несостоятельности фильма «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» — в слабости и неточности его внутренней идеи. Ибо уверен — идея тогда лишь становится художественно убедительной, когда находит для себя убеждающую форму самоизъявления. Ложность же, надуманность формы говорит всегда и о надуманности, искусственности самого содержания.

От редакции

Фильм А. Митты «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» вызвал разноречивые оценки и мнения. В № 3 «ИК» за 1977 год были опубликованы статьи А. Липкова и И. Золотусского, выразившие противоположные точки зрения на эту картину и послужившие началом дискуссии о взаимоотношениях материала и способа его художественной обработки в картине «Сказ про то, как царь Петр арапа женил». О том, насколько эта проблема актуальна для современного искусства, свидетельствует и опубликованная выше статья литературоведа Ю. Селезнева.

В одном из ближайших номеров редакция предполагает завершить дискуссию; там же будет дан обзор писем читателей, с интересом и пониманием ее важности откликнувшихся на дискуссию.

Андрей Михалков-Кончаловский

Сотворение мира. Монтаж

Силовые поля

Раньше или позже, но наступает момент, когда режиссер, заполучив свои пять, десять или двадцать километров снятой пленки, запирается с ними в монтажной. Вот тут-то и выясняется — говорю это и в шутку и всерьез,— какое кино искусство: коллективное или индивидуальное. Если материал хороший, то коллективное: ходят со всей студии, сами смотрят и приводят друзей посмотреть. Если материал плохой, то кино становится делом сугубо индивидуально авторским: все разбежались, ты сидишь в монтажной один, проклинаешь судьбу и думаешь, глядя на кучу коробок с пленкой: «Что же со всем этим делать?»

Лично для меня процесс монтажа сопряжен с постоянным чувством неудовлетворенности: то, что снято на пленку, уже нельзя ни поправить, ни переделать.

Вообще одна из целей, которую в ходе монтажа преследует режиссер, даже если он того и не формулирует осознанно,— это навести «марафет». Очень хочется любыми средствами скрыть изъяны — выбросить все, что не получилось, оставить то, что получилось. Увы, слишком часто приходится оставлять и то, что не получилось.

Но это, конечно, моменты частные. Если же говорить о главных, стратегических задачах монтажа, то они в том, чтобы найти соотношение частей, создать архитектуру картины, выстроить линию движения сюжета, проследить развитие эмоционального воздействия от эпизода к эпизоду.

Фильм складывается из крупных частей, части из эпизодов, эпизоды из отдельных кадров, стыкующихся между собой. Каждый из этих процессов называется одним и тем же словом «монтаж», хотя имеет в корне различные функции. Но в этом и заключается диалектическое единство монтажа как процесса, ибо общими законами строения пронизывается частное и общее, целая форма и отдельный ее кирпичик.

Строительство архитектурного здания фильма не обязательно начинается от начала, от фундамента. Оно идет отдельными частями, блоками, они подгоняются друг к другу, подгонка выявляет какие-то непредвиденные силовые линии воздействия частей друг на друга — они не просто механически складываются, но взаимовлияют, меняют распределение акцентов в каждой из частей, их эмоциональную насыщенность, смысл, способность воздействовать на зрителя.

Всего этого невозможно предусмотреть заранее, расписать на бумаге. К этому приходится идти путем эмпирическим, бесконечное число раз просматривая материал, черновые варианты монтажа, стыки соседних эпизодов. Без просмотров, постоянной проверки на самом себе обойтись невозможно, но это же притупляет остроту восприятия, режиссер перестает видеть свою же картину, по существу, он снова оказывается способным воспринимать ее, когда она уже озвучена и сложена. И тогда-то вот выясняется, что казавшееся напряженным провисает, что эпизодик, считавшийся проходным, вдруг обрел новизну дыхания, а другой, в «гениальности» которого не было сомнений, потерял силу и остроту. Человек не ясновидец: невозможно заранее

Глава из книги.

предсказать всю полноту значения, какую обретает кадр или эпизод в организме целого.

Скажем, в «Романсе о влюбленных» сцена возвращения Сергея, его выход во двор после разговора с Таней, сама по себе воздействовала удивительно эмоционально. Люди плакали, глядя на экран. Плакали члены нашей группы, хотя уж они-то наверняка знали, что все это игра и вымысел. А когда тот же кусок встал в фильм, сила его воздействия угасла. У некоторых он даже стал вызывать чувство неловкости: зачем это младший брат вдруг запел: «Ты вернулся к нам!», зачем этот хор, подхвативший его слова? Лабуда какая-то. Повидло. И я сам утратил то волнение, с которым смотрел эпизод в материале. А прежде казалось— вот о н о! Получилось!

Лично у меня постоянно случается так, что, отобрав лучший из дублей, я сам же его меняю на другой после того, как эпизод смонтирован. Выясняется, что прежний «лучший дубль» был совсем не лучшим. Существует какое-то пересекающееся воздействие силовых полей, заставляющее по-новому воспринимать и оценивать те же самые кадры.

Можно привести не один пример, когда материал картины обещал нечто потрясающее, шедевр. А потом смонтировали, и все изумленно развели руками: «Как же так? Куда же все делось?» Фильм получился ничем не выдающийся.

Не сомневаюсь, что вполне возможен и обратный случай: материал так себе, где-то что-то интересное проскальзывает, но в общем-то все неясно, смотрится с трудом, и что-либо определенное о будущей картине сказать совершенно невозможно. А получается шедевр. Мне кажется, что именно такое ощущение должен оставлять материал картин Бергмана. Скажем, если размонтировать на материал его «Персону» (исключив из него одну лишь сцену, где две героини хлещут друг друга по щекам), то именно такое впечатление и останется. Потому что нет в материале внешнего напряжения — ни скачек, ни драк, ни погонь; есть напряжение внутреннее, разлитое в материале, растворенное, такое же неуловимое, как гравитационные волны — одна из самых значительных сил, существующих во вселенной, пока не поддающаяся фиксации никакими умнейшими приборами, какие только есть в распоряжении всесильной сегодняшней науки. Но когда эти рассеянные по кадрикам токи вливаются в единое русло, из них рождается мощнейшая волна, средоточие духовной страсти художника. Это как хаос цветных осколков, вдруг собирающийся зеркалами калейдоскопа в прекрасный узор, как угольная пыль, из атомов которой может сложиться прочнейшая на свете, играющая красотой граней решетка алмазного кристалла. А может и не сложиться — так и останется пыль, пачкающая кашица.

Высшее из искусств

Самым великим из искусств, когда-либо создававшихся человеком, я всегда считал и буду считать музыку. Она способна потрясать и исторгать слезы, она единственная способна передавать чувство непосредственно, напрямую связывать сердце художника и сердце слушателя. И какое богатство ощущений! Какие колоссальные потенции в музыкальной форме! Какое разнообразие возможностей для композитора-автора!

Слушая музыку, я часто обнаруживаю параллели с кинематографической формой. Музыка наталкивает на поиск решения, будущие фильмы порой начинают обретать свой облик именно в музыкальных контурах.

Я часто задумывался о способности музыкального произведения начинаться прямо с кульминации. Первый концерт Чайковского, например. Вступительный аккорд — уже обвал чувства. Вы порабощены, вы плачете, а ведь это только самое начало. Способно ли какое другое искусство с той же силой, так стремительно вызывать чувство?

В кино нужен процесс, нужно долго-долго рассказывать историю, знакомить с обстоятельствами, заражать эмоциональным соучастием. Конечно, чисто эффектными моментами нетрудно огорошить зрителя с первых же кадров фильма: показать, допустим, летящую в пропасть машину, тело, прошитое автоматной

очередью, горящий дом. Но ошеломить — еще не значит исторгнуть чувство.

Я еще в студенческих тетрадочках набрасывал себе заметки о том, как бы начать фильм прямо с кульминации чувства, с рахманиновских аккордов. Хотелось попробовать такую форму строения, но сценарии, по которым я снимал, не давали для того повода. А когда читал «Романс о влюбленных» Григорьева, сразу же пришла в голову мысль: «Ведь тут же сразу обвал чувства. Не информации, а именно чувства». И захотелось рискнуть. Еще до титров подчинить зрителя этому внезапному «Как я люблю тебя!».

Это было чрезвычайно сложно. Нужно, чтобы зритель сразу подпал под обаяние происходящего, поверил героям, их любви, хотя ничто его сюжетно к этой сцене не подводило. Это самые первые слова, которые звучат с экрана: «Как я люблю тебя!».

Причем надо учесть еще и реальную обстановку кинозала в начале просмотра: хоть свет и погас, но еще проталкиваются к своим местам опоздавшие на журнал, снимают шарфы и шапки, зритель рассаживается поудобнее, пристраивается поближе к соседке, шелестит конфетными бумажками. И так первые две-три минуты любого фильма. Значит, мне надо было заставить зрителя перестать жевать, создать то напряжение ожидания, которое бы втянуло его эмоционально, подготовило бы почву для слов «Как я люблю тебя!».

Но это уже те вещи, которые создаются не наполненностью актерской игры, а режиссерским расчетом — ведь есть объективные законы зрительского восприятия, которые можно заранее учесть. Что и было сделано. На экране — кадры грозы, одно лицо, другое лицо, шелест капель, падающих с листьев, и в зале уже тишина, зритель захвачен — он ждет. Он понимает, что сейчас произойдет что-то чрезвычайно важное. И можно уже обрушивать на него аккорды любви. Если бы этот аккорд не прозвучал в полную силу, то не было бы кульминации, был бы просто пролог, введение, вступительная информация к дальнейшим событиям. А это бы нарушило архитектонику всего фильма, строившуюся по музыкальным принципам: кульминация, спад, затем новое нарастание и новая кульминация.

Я вообще считаю, что из всех искусств самое близкое кино — музыка. Законы драматургии и законы музыкального развития — по сути едины. И там и тут есть завязка и развязка, развитие тем (перипетии), главная и побочные темы (главный и побочный сюжеты), противосложение тем — контрапункт и т. п. Порой чуть отличаются термины, но смысл у них тот же самый.

Далее: и кино и музыка — искусства, обладающие строго выверенной временной конструкцией. В театре расчет времени тоже, конечно, важен, но там к нему все же не предъявляются столь жестокие требования. Архитектоника спектакля не так зависима от хронометра — быть может, потому, что у экрана бо́льшая информативая насыщенность, чем у зеркала сцены, а потому любая затяжка во времени более утомительна и более ощутима. Монтажная структура фильма так же зависима от ритма и темпа, как и музыкальная. Излишне медленное исполнение способно убить музыкальное произведение. То же и в кино, хотя драматургия экрана в этом плане более свободно позволяет варьировать — растягивать или нагнетать свое течение во времени.

Длина кадра зависит от его содержания. Локальный кадр может быть весьма коротким, кадр, насыщенный информацией, требует достаточной длительности, чтобы быть воспринятым. Но длина кадра сама по себе не нейтральна, не пассивна по отношению к его содержанию — она способна влиять на него, воздействовать на смысл.

Скажем, в «Первом учителе» все начало построено на чрезвычайно долгих статичных планах, и сама их бесконечная продолжительность внушает мысль о заброшенности, оторванности от мира клочка земли, где будут происходить события, об остановившемся здесь течении времени — все идет, как шло когда-то: ничто старое не меняется, ничто новое не приходит.

Как возникло такое решение? Мне нужно было для фильма несколько общих пейзажных планов. Снимал их оператор Рерберг без мое-

го участия, я впервые их увидел в просмотровом зале, когда пришел смотреть материал. Кадры, как в таких случаях обычно делается, были сняты с запасом метража. Начинается просмотр: я пришел на него со свежим глазом — восприятие не притуплено никакими предшествующими впечатлениями. Неожиданно для себя обнаруживаю любопытные смены зрительских состояний, происходящие по ходу созерцания одного и того же кадра. На экране пустой выжженный пейзаж, ничего особенного не происходит. Первые четыре секунды смотреть интересно: притягивает новизна картинки, некоторая необычность ее. Прошло шесть секунд — я уже рассмотрел все, что можно было рассмотреть в кадре. Прошло десять секунд — мне уже скучно, жду, когда же наконец появится следующий кадр. Прошло двадцать секунд — и я снова возвращаюсь вниманием к экрану, мне снова интересно смотреть, у меня уже новое отношение к кадру, хотя он тот же самый, неподвижный, ничего нового в нем не появилось. Но я уже насыщаю экран своим отношением к увиденному, своей эмоцией.

Меняя длину кадра, мы можем регулировать течение зрительской эмоции. Мы можем обрывать кадр тогда, когда зритель еще не успел от него абстрагироваться, то есть не получил еще возможности дать ему свою оценку. Мы можем обрывать кадр и тогда, когда глазу не хватило времени воспринять изображение: это будет вызывать у зрителя состояние раздражения, будоражить подсознание.

В «Дяде Ване» я применил такой игольчатый удар в сцене прощания Елены Андреевны с Астровым. Они стоят у окна, разговаривают. «Я об одном вас прошу: думайте обо мне лучше», — говорит она. «Останьтесь, прошу вас. Сознайтесь, делать вам на этом свете нечего», — отвечает он. И вот в общий план двух стоящих у окна фигур я врезал внезапно возникающий, очень короткий, клеток всего на десять—пятнадцать, крупный план Елены Андреевны, умышленно снятый с близкого расстояния деформирующей короткофокусной оптикой. Получилось очень экспрессивное, удлиненное лицо с большими удивительными глазами. Если бы этот кадр длился так долго, чтобы его можно было рассмотреть, то лицо актрисы показалось бы зрителю уродливым, но я заранее знал, что врежу его всего на доли секунды, он будет как перчинка в супе, как жемчужина в короне. Две темные фигуры у окна, затем мгновенный укол — крупный план, и снова общий — тот же коридор, те же фигуры.

Мне вспоминается здесь Прокофьев. Мой дед писал его портрет, слушая его игру, и както однажды говорит: «Какая замечательная гармония! Продлите, продлите ее еще». А Прокофьев отвечает: «Э, нет. Вот как раз потому, что вам хочется продлить, я сменю ее на другую». Если бы продлить, получилось бы сентиментально, а обрыв воздействует, как удар, пробуждает от грезы.

Здесь, по-моему, высказана очень важная эстетическая мысль. Существует, скажем, музыка Рахманинова или Чайковского, где гармония развивается линеарным потоком, где мы наперед знаем, какова будет следующая гармония, даже если мы слышим произведение в первый раз. Мы предугадываем течение потока звуков и получаем удовольствие от того, что мы его предугадали. Но есть музыка иного рода — трепетная, ломаная, неожиданная, как у Прокофьева или Скрябина, где мы не успеваем увлечься одним образом, как он разрушается, подобно песчаному замку, и вместо него возникает новое вйдение, увлекающее нас и исчезающее внезапно как раз тогда, когда кажется, что мы уже почти настигли его. Эти неожиданности смен способны даже почти физиологически раздражать нас, вызывать ощущения сенсуальные.

То есть в принципе можно идти двумя путями: первый — автор проецирует вперед ощущения зрителя-слушателя и следует им, дает зрителю именно то, чего тот ждал: и второй — автор ломает ожидавшееся течение потока, своей волей нарушает предвкушаемое зрителем-слушателем удовольствие, дает ему совершенно новые ощущения, быть может, еще более прекрасные, быть может, бьющие и шокирующие. Из-за этих раздражающих ударов вся духовная структура воспринимающего —

и сознание и подсознание — находится в наэлектризованном состоянии, активизируется мыслительный процесс, усиливается чувственный момент восприятия.

Ритм

В 20-е годы в нашей стране была издана книга Карла Бюхера «Работа и ритм» — фундаментальный, капитальный труд, знание которого очень важно для любого художника — для кинематографиста в особенности. В этой книге исследуется вопрос о взаимоотношениях работы (а, как известно, именно она сделала человека человеком) и такого чисто биологического фактора, как ритм. Ничто в природе, ни одно движение невозможно вне ритма — прилив и отлив, круговорот дня и ночи, солнечные затмения, вдох и выдох, биение пульса. Существуют определенные ритмы, способные чрезвычайно интенсивно воздействовать на человеческий организм. Медитация, любые повторения, начиная от «алла-бисмила» и кончая «господи, помилуй», ритмические удары колокольного звона, всевозможные коллективные сектантские моления способны привести человека в состояние чрезвычайной экзальтации, вплоть до экстаза. Ритмические повторы звуков или зрительных образов способны даже вызвать приступы эпилепсии у особо восприимчивых людей. Поэтому даже в самом чисто зрительном ритме фильма заложены могущественные воздействия на биологическую основу человека — возможности, надо сказать, совершенно нами не изученные и как следует не используемые.

Можно, например, насильственно укорачивая длину кадров, довести зрителя до состояния, близкого к обморочному. Он еще не успел усвоить какую-то порцию впечатлений, как в него впихивают новую. Наступает перенасыщение, захлеб впечатлениями, у зрителя уже чисто физиологическое ощущение, что не хватает дыхания. Естественно, такими активными средствами надо пользоваться с предельной осторожностью. Если не дать достаточно времени для роздыха после таких ударных воздействий, то зритель вообще может потерять способность к дальнейшему восприятию. Говоря терминами бокса — оказаться в нокдауне.

Всю первую часть «Романса о влюбленных» мы строили на этом свойстве восприятия — постоянно прибегали к эффекту стробоскопа, мигающего изображения, искусственно создавали у зрителя ощущение, что он не успел разглядеть чего-то главного.

На этом приеме построен пробег Тани вслед за автобусом, увозящим Сергея на военную службу. Пробег переходит затем в проезд через всю страну, все так же прорезаемый вспышками стробоскопического мелькания. Все это заранее рассчитывалось самым тщательным образом: мы снимали через специальный стробоскоп, подбирали натуру — колонны домов, пролеты моста, мчащиеся навстречу поезду, и все это придавало движению ощущение разорванности, захлебывающегося ритма. Этот кусок длится на экране всего сорок секунд, а в нем сорок кадров — предельно коротких, клеток по двадцать.

По тому же принципу строился и пробег влюбленных в начале картины. Мы соорудили на мосфильмовском дворе недлинный участок забора, всего метров двадцать, и снимали пробег через стробоскоп, так что бегущие Сергей и Таня то исчезали от нас за темными дощатыми решетинами, то на мгновение появлялись в их просветах. И из многих коротких кусочков, снятых на одном и том же месте, я потом смонтировал единый бесконечный пробег (практически все снятые дубли вошли в картину) по тому же несложному принципу, который позволил Эйзенштейну во много раз растянуть длину одесской лестницы. А подложенный под изображение тихий шелест гитары, несовпадение этих затаенных звуков и ликующего бешеного ритма движения родили в итоге ощущение интимности, нежности, чистоты дыхания. Ощущение счастья.

Вслед за этим пробегом в картине уже начиналась почти феерия чисто физиологических воздействий на психику зрителя, воздействий ритмом. Я хотел всю историю любви, до самого конца, рассказывать захлебывающимся языком, на стремительном ритме. И не сумел, не хватило дыхания. Таким языком можно рас-

сказать эпизод, можно два, но дальше нужны замедления, паузы. Действительно, если проанализировать «Романс...», то первые тридцать минут смотрятся ошеломляюще. Я сам с удивлением обнаружил это. Знал, что у картины должен быть активный, мобильный ритм, но что он окажется таким бешеным, не мог даже предположить. Внешний ритм — совершенно безудержный: проезды, движение, непрерывная смена образов. Но скоро от всего этого восприятие тупеет, стремительность уже воспринимается как монотонность. Почему? Потому что внешний ритм нарастает, а внутренний стоит на месте.

Я допустил ту ошибку, против которой так умно и точно предупреждал Михаил Чехов в своем письме в ВОКС после просмотра эйзенштейновского «Ивана Грозного».

Он напоминал в нем о том, что ритм (темп) бывает внешним и внутренним. Первый из них достигается внешними средствами выразительности. Второй, состоящий в смене душевных состояний героя, зависит исключительно от актера. Отдавая должное таланту и мастерству русских артистов, Чехов, однако, обращал внимание на то, что актеры говорят чрезвычайно механически, делая форсированные голосовые паузы. От этого их речь становится напыщенной, ложно многозначительной и лишенной чувства. Внешний ритм речи не может компенсировать отсутствия внутреннего. Поэтому «зритель начинает чувствовать неудовлетворенность и душевный холод среди всего богатства и красоты».

Роль паузы, на которую обращал внимание Чехов, чрезвычайно важна в искусстве. Каждое движение — внешнее или внутреннее, душевное — выразительно лишь в силу контраста с двумя соседствующими. Паузы могут быть различного рода: одни предшествуют действию, подготавливают зрителя к восприятию дальнейшего. Другие — следуют за действием, помогая суммировать и углубить впечатление. Это создает сложные ритмические волны, динамику приливов и отливов. Монотонное, лишенное пауз исполнение роли свидетельствует о том, что актер не изучил ее.

В принципе я всегда стараюсь продумывать в картине паузы, ритмические убыстрения и замедления, удары, кульминации. Но здесь в погоне за взволнованностью, сбивчивостью языка, за внешним ритмом я не уделил достаточного внимания ритму внутреннему. Я впал в иллюзию, что избытком одного можно компенсировать отсутствие другого. А надо было еще на уровне сценария устранить тот драматургический провис, который возник из-за неправильного соотношения частей.

Что получилось в итоге? Ритм безудержно нарастает, ритм ошеломляет, а событие стоит на месте. Двадцать пять минут в картине ничего не происходит. После первого «как я люблю тебя!» вплоть до прощания перед уходом в армию ничего не происходит, а затем снова ничего не происходит. Они любят друг друга, он служит, она ждет, грохочут военные маневры, а событие остановилось. Идет сплошная фанфарная труба, вал-захлест внешней динамики, а внутри — неподвижность, я продолжаю гнать вперед все тот же бешеный ритм — у меня уже нет другого выхода.

Вдобавок ко всему я впервые для себя снимал здесь на широком формате. Естественно, я понимал, что у него своя специфика, свое решение экранной плоскости (представьте себе «Броненосец «Потемкин», переведенный на широкий формат: его смотреть будет невозможно — глаз не охватит кадра, все превратится в кашу), но все же внутренне продолжал мыслить мерками обычного кадра. Поэтому динамика внутрикадрового движения оказалась не соразмеренной с масштабом экрана, фильм перенасыщен ею, его трудно смотреть.

А затем вдруг после долгой статики лихорадочно включался внутренний ритм. Появился Хоккеист, и одно за другим начались события. Шторм на море, Сергей гибнет, Хоккеист любит, Таня страдает, они женятся, выясняется, что Сергей жив... Событий множество, а времени на их анализ нет. Но мне уже не остается ничего иного, как мчаться в слепой любви вслед за скороговоркой сценариста. Куда бегу? Бегу к финалу, к смерти героя от любви. К заветному «торту на третье», о котором мечталось с самого начала работы.

Так или иначе, но архитектоника фильма по-

вторяет архитектонику сценария. И в этом, думаю, была моя ошибка. Просторно разлегшись на кусках, обстоятельно проработанных сценаристом, я не уделил достаточного внимания кускам, наспех проговоренным, написанным достаточно функционально. А чем короче сцена, тем более глубокими должны быть в ней мотивировки, тем концентрированней должен быть сгусток наполняющих ее эмоций. К сожалению, душевные ходы героев в целом ряде мест сценария не были в достаточной мере исследованы, и я в своем режиссерском анализе не углубил их. Это в первую очередь относится к линии замужества Тани. Конечно, умный зритель понимает необходимость и правильность ее решения, а надо было бы, чтобы он это не понял, а почувствовал, чтобы сам всей душой желал этого. Значит, надо было подробнее и глубже проследить вызревание этого решения, показать духовную и душевную смерть Тани так, чтобы зритель сам после этого мечтал увидеть ее женой Хоккеиста. А это не сделано. Допущен драматургический просчет. Кто виноват? Виноват режиссер. Он же сам выбирал сукно на костюм, сам смотрел, из чего будет шить. На кого же пенять, если материал пополз...

Текучесть формы

Очень, по-моему, глубоко и интересно высказался Родион Щедрин об архитектонике своего балета «Анна Каренина». «Мы стремились, — говорит он, — к симфонической непрерывности повествования. К сплошному потоку музыки, где сцены не только гибко переходят друг в друга, но наплывают, даже перекрывают одна другую. Лишь таким путем, думается, можно выстроить архитектонику столь насыщенного полифонией и контрапунктом произведения, каким уже в замысле является переложение романа Толстого».

Чувствуется, что это говорит музыкант. Его интересует не литературная, а симфоническая непрерывность, наложение сцен друг на друга, единое течение потока, необходимое музыке. Уверен, что и кинематографу так же.

В свое время Феллини предложил термин «суспензиальность». Он говорил, что фильм должен не дробиться на четкие эпизоды, но быть подобным суспензии, чем-то вроде часов Сальватора Дали, стекающих со стола. Один эпизод должен вливаться в другой. И действительно, когда смотришь картины Феллини, «8½», например, обнаруживаешь эту текучесть переходов. Или иногда вдруг — внезапный слом, и кажется, что уже начался другой эпизод, а это все продолжается прежний. Подобная же суспензиальность формы свойственна и музыке Скрябина, где даже прерывность течения, его внезапные обвалы являются продолжением единого потока развития.

Мне вообще часто хочется проводить параллели между фильмами и музыкой. Скажем, Чаплин у меня неизменно ассоциируется с Моцартом — их произведения похожи своей легкостью, четкостью и дробностью формы. «Ватерлоо» Бондарчука или американские фильмы типа «Унесенных ветром», «Дочерей Райана» вызывают в памяти симфонизм Чайковского — в них та же широта, ясность, линеарность потока. А в картинах Бергмана поражает их сложная полифоничность, близкая баховской фуге. Эти ассоциации достаточно субъективны, но, думается, все же есть и достаточно объективные основания для таких параллелей.

Вот эта музыкальность течения фильма выстраивается на многих уровнях — перетекания одного крупного блока в другой, эпизода в эпизод, кадра в кадр.

Сценарий Григорьева первоначально делился на четкие четыре части: «Любовь», «Разлука», «Возвращение», «Новоселье». Такое деление было слишком громоздким для фильма, длящегося чуть более двух часов. Поэтому я стал думать о том, как бы перекомпоновать картину, разбив ее на три части. Потом и от этого деления мы отказались и просто поделили картину на две неравной длины новеллы без названий — цветную и черно-белую. Это уже были два взаимоотрицающих и взаимоуничтожающих мира, недаром нашлось так много зрителей, не сумевших воспринять их как одно целое: одни восхищаются первой частью и не принимают вторую, другие, наоборот, хвалят вторую и бранят первую.

Ошибка, допущенная в соотношении внешнего и внутреннего ритмов, повлекла за собой и перекос в архитектонике всего фильма, конструкция стала заваливаться. Чтобы уберечься от этого, надо было перестраивать монтажную форму картины еще на уровне сценария. Ведь, по сути дела, монтаж задается уже драматургией картины.

Монтаж продолжается и в момент съемки. Выбор метода съемки есть одновременно и выбор метода монтажа. Скажем, съемка по принципу Рене Клера: «Мой фильм готов, осталось его только снять» — сохраняет за монтажером лишь простейшие функции: ему надо отрезать на концах кадров хлопушки и засветки и склеить все в сценарной последовательности.

Если же режиссер не программирует кадр, а просто организует событие, поток жизни перед камерой, фиксирующей все это почти хроникальным методом (так я снимал «Асино счастье»), то концы и начала кадров теряют свою первостепенную важность. Здесь в процессе монтажа требуется поиск, выстраивание конструкции из навала материала, из не пригнанных друг к другу кусков.

Есть блистательные профессионалы-монтажеры, которые в бессистемном ворохе кадров уже умеют увидеть будущий фильм. Скажем, Бондарчук на «Ватерлоо» снял 140 тысяч метров пленки. Чтобы только отсмотреть этот материал, надо было пять дней с утра до полуночи сидеть, не выходя из просмотрового зала. Де Лаурентис пригласил монтажера, тот познакомился с материалом и сразу сказал: «Я смонтирую вам из этого картину, которая будет длиться два часа семнадцать минут». Он чуть ошибся. Получилось два часа четырнадцать минут. Это профессионализм. Такое дается лишь великим опытом. (Не зря де Лаурентис заплатил ему за работу пятьдесят тысяч долларов.)

Монтажеры старой школы, такие, как Ева Михайловна Ладыженская, с которой я работал над «Первым учителем», всегда очень гордятся своим умением посредством монтажа перевернуть весь смысл фильма: один эпизод переставить из конца в начало, другой — полностью перекомпоновать изнутри, третий — сократить до минимума или вообще выбросить. И в итоге действительно получается картина, совершенно непохожая на ту, что снималась. Но если так, то что стоит вообще режиссер, когда снятый им материал можно тасовать, как карточную колоду? В принципе, чем больше перестановок допускает отснятый материал, тем слабее режиссер. Но при таком методе съемок, который был у Бондарчука на «Ватерлоо», при намеренном обилии чернового исходного материала допустима, даже необходима свобода монтажных перекомпоновок в конструкции и эпизодах и всего фильма в целом. Вообще подгонять разные методы съемок и соответственно монтажа под единую колодку бессмысленно.

Замечу, что количество отснятого материала само по себе еще ничего не гарантирует. Один режиссер снимает экономно, не тратит ни метра лишнего — оказывается, снятого вполне достаточно. Другой снимает с запасом, не скупится на дубли и варианты, а фильм не монтируется — не хватает материала. Почему? Потому, что процесс монтажа начинается задолго до клея и ножниц: сначала все должно быть смонтировано в голове.

Я уверен, что знаменитая одесская лестница была смонтирована Эйзенштейном еще прежде того, как была снята. Я уверен, что и Бергман в те часы, когда в раздумье, «без дела» сидит на готовой к съемке площадке, тоже монтирует, по многу раз проигрывает в голове сцену, течение кадров, их стыки, гравитационные поля, распределение эмоционального напряжения. То есть монтаж начинается в драматургии, продолжается в момент съемки и лишь завершается в собственно монтаже, склейке кадров. С другой стороны, такова уж диалектика кинематографа, что и драматургия обретает свою завершенную форму лишь в монтаже — на бумаге она лишь контур самой себя.

В «Романсе о влюбленных» мы долго бились, чтобы снять начальную (сразу же кульминационную!) сцену любви.

В сценарии у Григорьева эта сцена строилась на таком диалоге:

— Как я люблю тебя! — говорила она.

— Как я люблю тебя! — отвечал он.

— Как я люблю твои глаза! — говорила она.

— Как я люблю твои глаза! — повторял он.

Так и было снято. Однако ни одна из реплик актера Киндинова меня до конца не устраивала — чувствовалась в них какая-то фальшь. Можно сказать, что и в сценарии все фальшь, но одновременно, по счету искусства, все — великая правда. И я долго думал в монтаже, как же смонтировать сцену так, чтобы сохранить атмосферу этой григорьевской «песни песней». И тогда пришла мысль построить эпизод иначе. Говорит только она, Таня, тем более что у Кореневой все реплики получились. А он молчит. «Как я люблю тебя!» Молчание. «Как я люблю твои глаза!» Молчание. «Какие у тебя губы!» Молчание. И в эпизоде стала возникать какая-то новая драматургия, стало появляться напряжение, которого в сценарии не было. Почему он молчит?

Представьте себе сценарий, в котором написано:

— Как я люблю тебя! — говорит она.

Он молчит.

— Как я люблю твои глаза! — шепчет она.

Он молчит.

Эпизод имел бы совершенно иной смысл. Но здесь смысл оставался прежним, он лишь еще более усиливался молчанием, отсутствием слов. Рождалось ощущение, что человек лишился дара речи от потрясения любви. И эта пауза вдруг взрывалась в конце потоком слов, которые сразу обрели гораздо большее значение: «Как я люблю тебя, я знаю, что люблю, как я хочу сделать для тебя...» Напор чувства прорвал оцепенение.

Я трижды снимал этот эпизод честно по сценарию, хотел его сделать именно таким, как в сценарии, а он оказался иным, но одновременно тем же самым. Можно ли было бы уже в сценарии все это придумать? Наверное, можно. Но так или иначе эпизод окончательно «написался» уже в ходе монтажа.

Примерно то же самое происходит и в театре. Режиссер ставит пьесу, а потом по ходу репетиций вызывает автора и говорит: «Здесь у меня что-то не получается. По-моему, это надо вот так переделать». И вместе с драматургом они доводят пьесу до окончательной формы. Ту же роль выполняет в кино монтаж — соединяя драматургию с режиссурой, он отливает ее в завершенную форму.

Если монтаж эпизодов можно уподобить соотношению крупных частей в музыкальной архитектонике, то монтаж кадров — соотношению нот. Нота идет за нотой, склейка за склейкой, и точно так же, как сочетание двух нот создает качественно новое звучание, так и стык двух соседствующих кадров рождает новый образ. Скажем, сцена свадьбы Тани кончалась стоящим в одиночестве Трубачом, букетом цветов на окне, спящей Таней, а затем мы видим воскресшего из мертвых Сергея. И возникает неуверенная ассоциация, что, может быть, все это ей снится. Вот эта расплывчатость, множественность рождаемых монтажом ассоциаций кажется мне очень важной — ассоциации, навязывающие единственно возможный смысл, оказываются засушенными, лишенными эмоциональности. Множественность смысла есть результат не случайности, а точного подбора соседних планов.

Кстати, некоторые образные связи, рождающиеся на стыках кадров, возникают, так сказать, попутно, по ходу выстраивания главной конструкции. Думаешь: «И это мы прихватим с собой. И это пригодится в картине».

При стыке двух соседних кадров часто не учитывается элементарно простая вещь, способная буквально убить фильм, даже если он безупречно выстроен по драматургии, по соотношению и внутренней структуре всех эпизодов. Называется она простонародным словом «держóк», и обращать на нее внимание в свое время научил меня Николай Экк.

Суть этого явления сводится к следующему. В каждом кадре есть свой зрительный центр, вы всегда смотрите на то, что является для вас самым важным. Если этот центр статичен, то и ваш взгляд пребывает в статике; если он перемещается по кадру, то и ваш взгляд перемещается вслед за ним. Когда в момент стыка новый зрительный центр оказывается не в том месте, где остановился ваш глаз в конце предшествовавшего кадра, то вам приходится заново нащупывать опору своему вниманию. Глаз

дергается, возникает неосознаваемое раздражение — «держок». В конце концов, вы можете просто покинуть зал на середине просмотра, так и не поняв, что же вас так раздражало в картине. Никакой новой образности «держок» создать не может, а разрушить восприятие уже созданных образов вполне способен.

Поэтому очень важно на протяжении всего фильма сохранять единство зрительного центра. Он должен литься, не прерываясь перетекать из кадра в кадр. Тогда незаметными станут склейки. Тогда можно допускать массу всевозможных неправильностей и нарушений монтажных законов — зритель все равно не обратит на них никакого внимания.

Многие режиссеры стремятся к эффектной необычности кадра: изобретают какой-нибудь мудреный профиль, сдвинутый под самый обрез рамки, оставляют пол-лица или полруки на фоне какого-то эффектно высвеченного пространства. Все это, позволю себе утверждать, от лукавого. Не буду приводить дурных примеров, но даже такой великолепный по пластике фильм, как «Мольба», по сути своей антикинематографичен. Он построен на принципах фотографической композиции. Каждая композиция сама по себе прекрасна, а фильма нет — нет того перетекания образности, эмоций, чувственной напряженности, которые одушевляют экран. У фотографической и кинематографической композиции различные законы. Кинокомпозиции совсем не обязательны изыски формы, острота, необычность ракурса, которые покоряют нас в искусстве фотографии. Кинокадр может быть вполне аморфным, построенным элементарным принципам — главное по старинке в центре кадра. А сочетание таких кадров способно потрясать, если в них уловлен неповторимый миг жизни человеческого духа.

...Я не старался здесь создать какую-то стройную, завершенную композицию монтажа. Их было и еще будет много, и они постоянно вступали и будут вступать в противоречие друг с другом. Скажем, Эйзенштейн и Пудовкин говорили о монтаже совершенно противоположное. Не хочу вторгаться в спор гигантов, тем более что Лев Борисович Фелонов во ВГИКе всегда ставил мне по монтажу тройки.

Сергей Юрский

Мои старики

Первую свою «бородатую» роль я сыграл в кино, в фильме «Черная чайка». Мне было тогда двадцать шесть лет, и мой пятидесятилетний герой казался мне глубоким стариком. В одной из проб я единственный, к великому сожалению, раз столкнулся с Н. К. Симоновым. Он пробовался на роль благородного кубинского рыбака, я на роль злодея, резидента иностранной разведки, притворяющегося цирковым артистом-снайпером.

Мы пробовались в зловещей сцене с оскорблениями, угрозами и, наконец, избиением стойкого простодушного рыбака. Я волновался, но, что удивительно, волновался и Симонов. Снимали в вечернюю смену. Мы сидели на длинной скамье в запущенном, облупившемся нижнем коридоре «Ленфильма» и молчали. Ждали, когда позовут. Я мучился поисками темы для разговора. Очень хотелось заговорить с Симоновым — и никак. Хоть убей. Все слова и вопросы, мелькавшие в голове, казались глупыми. Симонов, ссутулившись, сидел рядом и не шевелился. Этот огромный, красивый, знаменитый человек был весь спрятан. Кисти рук спрятаны между колен, спрятаны глаза, спрятан ушедший в пол взгляд.

— Вы не хотите пробросить текст, Николай Константинович? — сказал я и покраснел.

Симонов вздрогнул, дернулся, выплывая из своих мыслей, и смущенно затряс головой:

— Пожалуйста.

Я достал листки с текстом сцены. Я знал роль хорошо, и свою и его, а листки достал, чтобы услужить Симонову: в кино ведь совсем не обязательно учить весь текст, снимают-то кусочками.

Симонов сказал первую фразу, я ответил. Он стал говорить дальше, свободно, быстро, наизусть, со своими характерными ударениями и затяжками на гласных. Дошли до конца. Я убрал ненужные листки в карман.

— Спасибо, — вежливо сказал Симонов и опять застыл.

Потом мы снимались. Я должен был ударить его по лицу. Режиссер просил: по-настоящему на репетициях не надо, а на съемке — по-настоящему. Я отказался категорически. Симонов засмеялся, неожиданно открыто и весело, и сказал: «А, давайте, один раз». Я все равно отказался. Мы стали искать, как сделать и снять, чтобы удар казался сильным и настоящим, а на самом деле его не было. Вот тут мы и зацепились. По-актерски зацепились. Этот поиск был интереснее всего диалога и всей сцены. И нашли, и сняли. И все-таки я не ударил его. И это моя гордость. Я довольно много дрался на сцене и на экране и никогда не коснулся в драке лица партнера. И как режиссер настаиваю на том же. Но я отвлекся.

Симонов в результате в фильме не снимался. Фильм получился весьма средний и прошел довольно незаметно. Съемки проходили в Абхазии, у моря. Я поселился в менгрельской деревне, километрах в пяти от съемочной площадки в доме старика Маркуса Абурджания. Двор был полон детей, внуков и родственников. Большой двухэтажный дом многоголосо кишел. Съемки начинались в восемь утра, а еще грим, а еще добираться — вставал я рано. Но всегда, выходя из дома к колодцу, видел — старик уже работает. Сам в одиночку асфальтирует дорогу к дому: возит щебень, варит асфальтовую массу, копает, ровняет. Медленно и упорно. Разогнется, услышав мои шаги, короткое «гамарджоба», и опять согнется. Днем он занимался своим основным колхозным делом — табаком, и табаковод он был, соседи говорили, замечательный. В дни застолий он грозно, хриплым голосом распоряжался своими домочадцами, а потом исправно произносил тосты. По-русски он говорил плохо, да и вообще говорить был не мастак, но, следуя традиции, вел стол и был тамадой. И простые пожелания здоровья, верности и долгих лет жизни в его произношении приобретали вес и глубокий смысл. И трогали. И каждый раз повторял он почти одни и те же слова. И опять они трогали.

— Чтобы никогда мы не забывали своих родителей, и живых и умерших, — говорил он с сильным акцентом, и слезы к глазам подкатывались, будто впервые слышишь эту вечную и человечную фразу.

В обычные вечера все смотрели телевизор в доме. Старик сидел во дворе у дощатого стола и отдыхал. Он не курил, этот замечательный табаковод, и не одобрял курения. Он просто сидел, дышал и смотрел прозрачными глазами в ночь, где шумело море и хором вскрикивали цикады...

В 1964 году в Большом драматическом театре приняли к постановке инсценировку повести Н. Думбадзе «Я, бабушка, Илико и Илларион». Я играл в театре мальчиков или очень молодых людей и мог рассчитывать на роль «Я» — Зурико.

Товстоногов огорошил меня. Роли распределились так:

Зурико, 16 лет — В. Татосов
Бабушка, 70 лет — Л. Волынская
Илико, 75 лет — С. Юрский
Илларион, 75 лет — Е. Копелян.

Постановщик спектакля Рубен Агамирзян начал с предостережения: не впасть в грузинский анекдот, никакого акцента, никаких «восточных штучек». Репетировали как нормальную психологическую пьесу. И топтались на месте. Актер существо хитрое: пусть ему вокруг говорят, что все правильно, но, если смотрящие не смеются там, где должны смеяться, не затихают, где должны затихать, он, этот хитрый актер, начинает делать неправильно. Иногда это недостаточная стойкость, тяга к более легким решениям, а иногда — живая потребность души. Особенно в комедии, где будущие реакции ощутимы уже в репетициях. И мы стали срываться на акцент, на гротеск, на масочность.

У меня роль «пошла» на одной репетиции, когда я в отчаянии от того, что не получается, плюнул на все психологические оправдания и в первой сцене не старческим шажком вошел, а выскочил на площадку прыжками, далеко выбрасывая вперед ноги, и не заговорил, а громко захрипел с сильным акцентом, и руки так развернул, как в лезгинке, — левая за спиной, правая согнута впереди, локти оторваны от тела. Засмеялись. И стало легко. Стал владеть собой — мог и убавить, и прибавить, и из-

менить. Когда подошли к поискам грима, гротесковый характер спектакля уже определился. Копеляну приклеивали большой нос. У меня и свой нос большой, искали другое. Мой герой одноглазый. Мы отказались от дежурной строгой черной повязки. Мне склеивали веки куском шелка — получался то ли всегда закрытый глаз, то ли не натуральное, а потому не противное бельмо. Усы и бороду клеили нарочито криво, бровь изламывали — лицо становилось какое-то перекошенное, смешное. Почти маска. Да еще деталь костюма — грубые лыжные ботинки, из них торчат толстые белые носки с подвязками, надетыми поверх брюк. Зрители смеялись уже при первом моем появлении. Но, странное дело, именно в этой масочности, внешней заданности я обрел не только обилие характерных приспособлений, но и легкость психологической нюансировки. Я с удовольствием выделывал все забавные трюки, а их было придумано множество, но с неменьшим удовольствием я молчал в этой роли. В последней картине у меня всего одна реплика. Но за все 212 спектаклей мне никогда не было скучно просто сидеть у стола боком к зрителю и молчать. Чувствовать себя в старом деревенском доме, рядом с дорогой моей Ольгой, которая умирает, с дорогим моим полуослепшим Илларионом, с возмужавшим Зурикелой. И одновременно ощущать себя на сцене, в прекрасной нежной декорации Сумбаташвили, рядом с Волынской, Копеляном, Татосовым, с которыми мы прожили такую долгую многолетнюю жизнь в этом спектакле. Играть Илико и быть Илико.

Вот в эти-то минуты нескучного для меня молчания, слушанья знакомого текста прекрасных партнеров, когда мысль двоится и скачет от театра к жизни и от жизни к театру, я и стал раз за разом вспоминать своего знакомого из абхазской деревни Алахадзе — старика Абурджания.

Нет, нет, Илико не был похож на него. Я никогда не умел и не любил играть «с натуры». Во время репетиций я почти не вспоминал его. А вот теперь, на спектаклях, он стал являться перед моим внутренним зрением. Очень ясно. Со множеством деталей и подробностей. Вижу, как он идет по каменистой, ярко освещенной солнцем дороге. Вижу, как держит голову, как щурит глаза, как засовывает руки в карманы, как ступает по земле: прямо и легко ставит сверху ногу — человек, привыкший ходить в гору. Он пьет воду, как вино, маленькими глотками и смакуя, а вино, как воду, стаканчик целиком, в силу обычая. Он очень внимателен к вещам, к предметам. Стакан, молоток, лопата, кусок хлеба, нож, горсть вишен — все это как-то лепится к его рукам, играет. У него в Алахадзе давно уже электричество. А у нас в деревне, где живут Илико и Илларион, еще идет война. Я протягиваю руку к керосиновой лампе и вроде бы вспоминаю, как делал этот жест Абурджания, хотя никогда не видел этого. Не видел, но знаю, как он берет лампу, как держит. Начинаю догадываться, что воспоминание и воображение связаны в недрах человеческого духа. Пожалуй, я не мог разглядеть тех деталей, которые вспоминаю теперь. Может быть, я фантазирую. Да нет, они так отчетливы, что вроде было это на моих глазах. Я могу их точно повторить. Илико смахивает капли со стола, сметает крошки и встает, идет. И я точно знаю, как надо поставить ногу, как он шагает.

Илико я всегда играл без напряжения. В день, когда давали «Горе от ума», меня с утра охватывало нервное тревожное состояние. Часа за два до спектакля я становился раздражительным и дерганым. Последние пятнадцать минут перед выходом на сцену я прятался по темным углам арьерсцены — требовалось одиночество. И оно не успокаивало. И только в спектакле, да и то далеко не всегда, это состояние преодолевалось. Так я играл Чацкого.

Илико играл легко. Я спускался на сцену за минуту до выхода, и достаточно было пару раз шагнуть широко на полусогнутых ногах, тело подчинялось: голова правильно, «по-иликовски», располагалась на плечах, руки, уже не свои, а иликовские, удобно ложились в карманы, а перед глазами возникала горячая земля, далекое море и залитая солнцем каменистая дорога.

Я делюсь сейчас одним из самых радостных своих ощущений. Я говорю о нем подробно и непозволительно откровенно. Актер не может

и не должен болтать о сокровенном, вынимать для публичного рассмотрения пружинку, которая дает ему радость роли: эта пружинка должна быть тайной, только тогда она будет действовать. Пока она действует, до нее нельзя докапываться, нельзя ее трогать. Это не суеверие, это опыт. Я позволяю себе коснуться пружинки в роли Илико, потому что уже никогда не буду играть эту роль. Потому что умер Ефим Захарович Копелян, замечательный актер, дорогой мой Илларион. С его смертью умер спектакль, Илико теперь только воспоминание, реальное, как о живом человеке, жившем когда-то.

Часто вспоминаю один разговор. Зимним вечером шестьдесят какого-то года шли мы с Копеляном со спектакля домой. Ефим Захарович насмехался над житейской суетой и тщеславием актеров. Сам он действительно был лишен этих качеств. «Все предопределено, — говорил он, — все уже записано наперед в книге судьбы. Вот мы мучаемся — как сыграть эту роль, откуда к ней подойти, как к ней отнесутся. А все уже заложено, определено. Надо только прислушаться спокойно, угадать. Ты ищешь вокруг, а оказывается — все оно уже в тебе». Сейчас в моей памяти о нем, большом актере, так прекрасно сыгравшем десятки ролей в театре и кино, кроме всего — общих друзей и знакомых, общих радостей, общей работы, щемящих воспоминаний, мимолетных разговоров, — живут еще два человека, соединивших нас: Илико и Илларион, старики из грузинской деревни...

●

Болезнь сродни старости. Не по прямой связи — дескать, в старости много болеют (почитайте Мечникова или Зощенко о старости: она предстает им в весьма здоровых и привлекательных вариантах). Болезнь сродни старости настороженной мудростью тела, большим знанием о своих телесных возможностях, о своих пределах.

Движения больного и движения старика почти всегда сконтролированы, рассчитаны, лишены эмоциональной необдуманности. И именно этим роднятся с театром.

В этих движениях есть форма и потому за ними интересно наблюдать, угадывая или фантазируя содержание.

Где-то на самом дне памяти всплывает очень давняя картинка — она мутна и выцвела, но волнует меня. Двор (не деревенский, скорее пригородный, окраинный), на дворе дрова (их много, они короткие) и трава (она чахлая и ее мало), пыльные проплешины в траве, опилки под козлами, брошенная пила сверкает в закатном солнце. На деревянном крыльце сидит старик. Он в фуражке. Я в коротких штанах на лямках стою посреди двора и жалею старика. Мне кажется, что ему очень скучно. Мне все интересно, а ему ничего не интересно. Я могу играть сам или с приятелями — они ждут меня. Мне скучно со стариком, даже смотреть скучно на него, но я решаю пожертвовать куском своего времени и веселья, развлечь его. Я прыгаю перед ним, подбрасываю поленья, рублю траву щепкой, даже, кажется, заговариваю.

Он говорит мне что-то вроде обычного: «Иди себе, играй, мальчик». Не помню что.

Но ясно помню жгучий стыд от внезапного открытия: ему скучно смотреть на мои прыжки, а его неподвижность не скучна ему, он живет в ней с удовольствием.

Я ухожу обиженный, но не могу с этого мгновения преодолеть тайный интерес к старику, пришедший на смену жалости.

Был ли он умен, этот старик? Может быть, он жил интеллектуальной жизнью, мыслил и ум светился в его глазах? Не помню, не думаю. Но тело его выглядело мудрым. Потом я этим же объяснял для себя эффект рембрандтовских портретов, значительность и мудрость, которые исходят от его стариков и старух. Он же писал обычных людей — в чем же сила их притягательности, почему они так впечатляют? Мне кажется, дело именно в передаче мудрости тела, экономности, рациональности пластики.

Движения больных людей тоже всегда привлекали меня. Они «умнят» человека, если можно так выразиться, делают его более содержательным для стороннего наблюдателя.

Я много лежал в больницах и видел идущих на операцию, впервые встающих после долгого лежания, несущих свою физическую боль.

Для актера путь к душе персонажа всегда

лежит через тело, через движение. Так я шел к своим старикам, еще не зная, что мне придется играть их, — шел через странный, иногда даже неприязненный интерес к старикам в жизни, через наблюдение больных и болезней в себе.

В «Карьере Артуро Уи» в постановке Э. Аксера я играл Дживолу. Геббельс, прототип Дживолы, был хром. Нога волочится — это задано автором. Это используют во всех постановках. И я с первой репетиции тоже начал хромать, играя Дживолу. До поры до времени это оставалось лишь внешним приспособлением — для зрителей, для портретного сходства, но ничего не давало мне самому, не прибавляло к внутренней характерности. Где-то в середине работы я заболел — застудил шею, голова не поворачивалась, любое резкое движение причиняло боль. Единственным способом принимать участие в репетициях было полусидеть, полулежать в кресле. Я каждый раз искал наиболее удобную позу, а найдя, уже не шевелился. Застывал и так подавал текст. Однажды Аксер сказал, что ему начало нравиться то, что я делаю. Я стал следить за своей болезненной пластикой. Простуда прошла, и я уже сознательно стал искать в пластике роли напряженные позиции шеи и неестественную вывернутость поз. Теперь хромота стала не заданной деталью, а потребностью. Она замыкала пластический образ. На руки я надел черные перчатки, и руки приобрели протезный, неживой вид. В результате получился некий «ортопедический» человек со зловещим лицом. Грим был острый, черно-белый, масочный. Психологическим фундаментом этого построения стало извращенное наслаждение своей изломанностью. Мой Дживола принимал самые неестественные позы, но всегда улыбался: ему была удобна и приятна неестественность. И это верно соотносилось с замыслом Брехта — показать прирожденного демагога, извратителя истин и жонглера словами.

Более скрытая и тонкая работа помогала мне в работе над Генрихом IV в одноименной хронике Шекспира (постановка Г. А. Товстоногова, 1969).

Когда и я не спас своей заботой
Тебя от безначалья, бедный край,
Несчастное, больное королевство,
Что станется с тобою в дни, когда. . .

Это из монолога Генриха. Как читать монолог? В старом театре такая проблема не возникала — монолог надо читать хорошо, то есть громко, красиво, с чувством и желательно с нарастающей мощью, вызывающей аплодисменты на последней строчке. В современном театре монолог непривычен актеру. Исходя из общего замысла постановщика, монолог либо психологизируется, то есть ищутся жизненные, бытовые оправдания, почему человек говорит, когда в комнате, кроме него, никого нет (тогда говорят с зеркалом, бормочут быстрым шепотком, как бы озвучивая проносящиеся мысли и т. д.), либо говорят монолог прямо в глаза зрителям, растолковывая его идею, превращая монолог в своего рода зонг, в отступление от действия.

Исходя из структуры нашего спектакля (подчеркнутая условность — подмостки вынесены в зал, зрители сидят с трех сторон сценической площадки), я играл монологи скорее в старом театральном стиле: да, я один в дворцовом зале, я жду принца, своего беспутного сына и приказал никому не выходить, пока он не явится. Но в то же время я знаю, что я на сцене, я актер, играющий короля, толстые стены моего дворца воображаемы, и сквозь них на меня с трех сторон смотрят зрители.

Я, кажется, всегда держался с честью,
Но жизнь моя с начала до конца
Явилась пьесою на эту тему,
И верно, только смерть моя одна
Изменит содержанье. А наследник?
Беспутный Гарри, Господи, прости.

Итак, монолог остается монологом — не мысли вслух, а драматическая речь, но, как актер, воспитанный в школе психологического театра, я искал оправданий этой речи. И вот тут на помощь снова пришла болезнь, на этот раз вымышленная. Я играл Генриха человеком с крепкой стойкой, с тяжелыми кулаками, в гриме мы искали черты мужественности, а не старости, а возраст передавался только через глубоко скрытую, тяжкую, смертельную болезнь. Не только в финале, где и по Шекспиру Генрих уже болен, но раньше, еще в 1-м акте, с самого начала, когда он грозен и неприступен, — с самого начала он болен и знает это.

Его болезнь где-то там, в глубине, во чреве, до нее не добраться средневековой медицине, больное место не погладить рукой, и он трет то спину, то бок и, произнося грозные слова, неожиданно замолкает и морщится. Его широкий шаг — стремление убежать от боли, обогнать, широкий размах рук — попытка отмахнуться от боли. Так строился пластический рисунок.

Михаил Чехов подчеркивает в системе Станиславского очень важное понятие, на которое недостаточно обращают внимания в практической работе, — центр тяжести тела данного персонажа. Если центром тяжести, местом, концентрирующим напряжение в Дживоле, были шея и подбородок, то в Генрихе центр тяжести, он же центр боли, находился где-то внутри, где-то в районе нижнего позвонка.

Хроника «Генрих IV» — трагедия власти. Субъективно Генрих хочет стране добра и мира. Объективно для достижения мира он рубит направо и налево и устанавливает кровавую диктатуру. Субъективно он любящий отец, обожающий сына, объективно он король, и холодом веет от него, таким холодом, что сам он замораживает любовь сына, которую так жаждет. Мне казалось, что Генрих как монарх чувствует самого себя страной и страну собою. Ему кажется: он болеет — больно всем, он умрет — умрет страна.

Бедный край, несчастное больное королевство,
Что станется с тобою?

На репетиции при произнесении этих слов я даже поглаживал больное место: «Несчастное больное королевство!» Ему кажется, что королевство — это его собственное тело. Потом Товстоногов решил, что это слишком буквально. Отменили. Но внутренний посыл остался тем же. Лорд Блент докладывает Генриху о начавшемся восстании феодалов. Ответная реакция — ощущение жуткой боли там, внутри, от которой с минуту ни глаз не открыть, ни зубов не разжать.

В финальной сцене победивший король, армии которого разгромили всех недругов, умирает. Медленно и зло.

Как странно — от хорошего известья
Мне стало хуже. Счастья целиком
Без примеси страданья не бывает, —

говорит он, узнав о победе своих войск.

Смерть хотелось сыграть и достоверно и театрально. Мне кажется достоинством сцены, что нам удалось найти в ней комические краски. Зрители смеются. Некоторые угадывают актерскую иронию в неожиданно бытовой, домашней интонации короля: «Кто взял мою корону? Где корона?» Как будто речь идет об очках. Другие смеются просто от неожиданности и считают такую интонацию просто промахом актера (так мне писали в одном из писем). Неважно. Меня устраивает смех в этом месте, он усиливает трагизм прощания с нелюбящим сыном и финал. Уход к смерти — уход от людей, потом в небытие, но сперва в полное одиночество. И вот этот момент мне хотелось показать. Диалог отца и сына идет в несовпадающих тональностях. Генрих один. Он тянется к сыну, обнимает его. Но чувствует, что один теперь уже навсегда. Пластика по контрасту с предыдущими картинами конкретна и проста: она вся подчинена болезни, борьбе с нею. Руки пытаются содрать пелену с ослепших глаз. Ноги мечутся по широкой кровати, и только боль неподвижна и растет.

Саму смерть, учитывая откровенную театральность всей постановки, я позволил себе играть коротко и физиологично — с хрипом, последним криком и запрокидыванием головы. Король Генрих не нашел покоя и примирения ни с богом, ни со своей страной, ни даже с собственным сыном.

Свет гаснет, бьют барабаны, моя роль окончена. Потом идет последняя картина — коронация принца Гарри, где короля Генриха сын вспоминает одной только фразой:

С моим отцом в могилу
Зарыл я прежние мои грехи.

Если бы Генрих это слышал! Горько было бы королю Генриху: умно сказано, но уж слишком умно и холодно.

Я слышу, как эту фразу произносит Олег Борисов, играющий Гарри, я сижу на скамейке возле сцены, курю и жду поклонов.

Я лежал в травматологической больнице со сломанным плечом. По вечерам, когда уходили врачи, все мы, колченогие и колчерукие, бродили по коридорам и лестницам, укачивая свою боль хождением и разговорами. Моя болезнь мельчала с каждым днем: я соприкасался со страданиями настолько мучительными и длительными, что собственное уже не заполняло весь мир, как это было вначале. Я видел совсем юных девушек с чудовищными по неестественности илизаровскими аппаратами, впивающимися своими иглами в ногу. Видел женщин и мужчин, обреченных на месяцы почти полной неподвижности. Видел старого профессора, который годами мук и многократными операциями расплачивался за неловкость неумелого шофера.

И снова подспудно, сквозь нормальный человеческий интерес, я подглядывал актерским глазом за своеобразной, иногда невероятной пластикой моих новых друзей, прислушивался к новым осторожным импульсам собственного скрюченного тела.

Девушка лет семнадцати на костылях. Жертва детского полиомиелита. Уже прошло шесть операций, девять месяцев нога в аппарате. Никто наверняка не знает, сколько месяцев или лет борьбы ей предстоит за возможность просто сбежать по лестнице. Она звонит по автомату из больничного коридора. Неудобно, все неудобно с двумя костылями — и две копейки найти в кармане, и бросить монету в автомат, трубку держать, номер набрать. Она говорит с подругой. В ее хорошеньком лице, в интонациях, в глазах нет драматизма, ущербности. Есть жизнь, есть юность, есть очаровательное девичье кокетство. Я вижу костыли и изуродованную ногу. Почему же такими изящными, женственными кажутся мне ее движения? Может быть, просто по контрасту, «из жалости», так сказать? Нет, они действительно необыкновенно изящны. Может быть, передо мной особенная, одаренная от природы девушка? Возможно, но не менее изящны в своих скромных возможностях и другие калеки. Что же это?

Не подумайте, читатель, что, погрузившись в серую больничную пижаму, я решил выводить красоту из болезни и тем прославлять болезнь. Болезнь отвратительна, противна человеческой природе — это истина. Но вспомните Пушкина — про осень:

> ...мне нравится она,
> Как, вероятно, вам чахоточная дева
> Порою нравится. На смерть осуждена,
> Бедняжка клонится без ропота, без гнева.
> Улыбка на устах увянувших видна;
> Могильной пропасти она не слышит зева;
> Играет на лице еще багровый цвет:
> Она жива еще сегодня, завтра нет.

Я смотрю сейчас на болезнь с актерским исследовательским интересом. Пытаюсь постичь природу изящества. Движения девушки с костылями стеснены, затруднены внешними обстоятельствами. Каждое движение есть преодоление этих трудностей. Потому движения целенаправлены и просты. Она давно уже живет в обстоятельствах болезни, и у нее есть навык, поэтому движения ловки. Она творит свои движения, они не сами творятся. Движений минимум, они отобраны — это искусство. Пластика большинства здоровых девушек, говорящих с подругой из автомата, гораздо банальнее. Здесь же обстоятельства делают пластику неординарной. Здесь резче проявляется индивидуальность — это искусство.

Самоограничение в жесте, вызванное возрастом (глубокие старики) или трагическими обстоятельствами (болезнь) или сознательно (пластика актера) — сродни друг другу. И вспыхивают воспоминания — доказательства.

Незабываемое по своей красоте и изяществу рукопожатие однорукого Семена Степановича Гейченко, хранителя села Михайловского и всего пушкинского заповедника.

Последний концерт в Ленинграде знаменитого итальянского певца Тито Скипа. Он уже совсем старик, и голос стал глухим. И он знает это, не молодится, не обманывает. Он поет вполсилы и почти не жестикулирует. Он вспоминает. Дает один намек. Из оставшегося малого отбирает еще меньшее, владеет своими выразительными средствами и потому остается художником. Нет уже знаменитого

голоса. А переполненный зал потрясенно замирает.

Выдающийся советский актер Ю. Э. Кольцов в фильме «Теперь пусть уходит». Герой фильма, великий художник, при смерти. На протяжении всего фильма он в постели, в неподвижности. Болен и сам актер-исполнитель. Ему и самому трудно двигаться. И в этом двойном ограничении возникает небывалая, скупая и пронзающая сердце пластика. Масштаб личности создан талантом мысли и речи, но подчеркнут, усилен и выявлен этой пластикой.

Вечер в Центральном Доме актера в Москве. Мы играли ленинградский капустник. По окончании нас пришел поздравить за кулисы Леонид Осипович Утесов. Он остался с нами — уговорили присоединиться к нашему застолью. Потом попросили спеть. Леонид Осипович заложил руки за спину и прислонился к стене. Вступил рояль, Утесов прикрыл глаза и запел «Заветный камень». Потом «Мурку». Около часа пел он для полутора десятка зрителей. Утесов великий артист. Слышал и видел я его неоднократно и всегда им восхищался. И всегда помнил его широкий жест, раскинутые руки — прекрасный, знакомый, утесовский жест. А сейчас потрясал отказ от этого жеста. Утесов почувствовал, что каждый из нас угадает, дорисует этот жест, даже если он не сделает его. И мы угадали. Потом, в конце, повторяя «Мурку», он сделал только один полужест, как бы прикрывая глаза от ослепительных воспоминаний:

Дрогнет занавеска,
Выглянет в окошко
Милая, хорошая моя!

Незабываемый вечер...

●

Однажды поздним вечером году в 63-м мы переодевались в одной костюмерной после съемок в разных картинах с Н. К. Черкасовым.

Николай Константинович выглядел очень уставшим. Он сидел в неуютной маленькой комнате без окон, на пыльном диване, вытянув длинные ноги в белых кальсонах. Черкасов отдыхал, курил. Не спешил одеваться и уходить. Мы говорили о Булгакове. Я уже тогда очень любил читать Булгакова. Но в сценическом воплощении он открылся для меня к тому времени только одним подлинным проникновением — Черкасовым в роли генерала Хлудова в спектакле «Бег» Академического театра драмы имени Пушкина. Черкасов сыграл выжженного изнутри человека. Его громадная костлявая фигура была грозна своей неподвижностью. Зловещий каркающий голос, глаза, смотрящие внутрь себя, в пустоту собственной души. В этом образе была истинно булгаковская гиперболичность, емкость и истинно булгаковский лиризм. Я говорил о своем впечатлении Черкасову. Николай Константинович говорил о своем понимании Михаила Булгакова. Он тогда произнес слово «нежность» как характеристику писателя.

— Послушайте,— сказал он,— я вам почитаю.

Он сидел, ссутулясь, в розовой безрукавке и в кальсонах и читал монолог Дон-Кихота из пьесы Булгакова. Читал своим прекрасным низким голосом. Читал строго и нежно. Он давал советы своему слуге Санчо Пансе, который должен стать губернатором острова. Он говорил о справедливости, о чести, о достоинстве. И только один раз он распрямился, сделал широкий жест могучей длинной рукой, и выражение лица его стало надменным: «И будь опрятен, Санчо».

Когда через десять лет я стал читать Булгакова в концертах и потом ставить «Мольера» в Большом драматическом театре, я слышал как камертон, как главную тональность это черкасовское чтение и его слова о нежности, я видел такой выразительный, такой редкий и широкий его жест.

Я счастлив, что судьба подарила мне эту случайную встречу с великим актером.

Фигура Черкасова стояла перед моим внутренним взором как эталон, как точка отсчета и в другой, самой трудной, и, может быть, самой завершенной моей работе — над ролью профессора Полежаева в «Беспокойной старости» Л. Рахманова. Черкасов создал свой

шедевр — своего Полежаева в фильме «Депутат Балтики», когда ему было тридцать пять лет. Судьбе было угодно, чтобы и я точно в том же возрасте получил эту роль в театре: это было в 1970 году, спектаклем «Беспокойная старость» мы отмечали 100-летие со дня рождения В. И. Ленина. Сейчас я расскажу об этой роли. Но мне необходимо еще одно отступление. Я должен вспомнить старика, сыгранного за полгода до Полежаева.

Эрвин Аксер ставил пьесу Е. Шанявского «Два театра». Моя роль называлась «пан директор» — это был руководитель и режиссер театра «Малое зеркало». Пьеса специфически польская по проблемам и по способу постановки этих проблем, во многом далекая от эстетики и приемов игры русского театра. Нам было трудно, но обаяние и талант Аксера делали работу интересной, и в результате, несмотря на весьма сложное и в целом прохладное отношение к спектаклю зрителей, процесс работы очень многое дал нам, участникам, многому научил в технологическом плане, многое открыл в близкой нам, славянской, но все-таки весьма отличающейся от нашей, польской, культуре.

Играть в этом спектакле следовало, пользуясь непривычно мягкими красками, и самый рисунок роли намечать контурами, почти намеком. Притом что проблема этой легкой лирико-иронической пьесы чрезвычайно серьезна: искусство и действительность. Событие, взрывающее действие,— война, страшное вторжение гитлеровцев в Польшу в 1939 году. Об этом нельзя было забывать.

На одной из репетиций мне показалось, что мы с Аксером поняли друг друга — он похвалил тот кусок в роли, который и на мой взгляд получился: начало сцены режиссера и автора (его прекрасно играл Олег Басилашвили).

Я «зацепился» и стал развивать найденное. На следующий же день от Аксера последовало: «Стало хуже».

— Почему? Я же делал то же, что вчера, только определеннее и ярче.

— Понимаешь,— говорил Аксер,— вот, допустим, хороший карикатурист нарисовал нос, лоб и губу, и ты узнал по ним человека. Вы оба получили удовольствие — и карикатурист и ты, зритель. Он точно намекнул, ты в воображении дорисовал, и вы узнали что-то новое об этом человеке, возможно, что-то смешное. Теперь представь себе, что ты похвалил карикатуриста, а он пришел домой и дорисовал ухо, подбородок, прическу, выражение глаз, костюм. Что получится? Из хорошего карикатуриста он стал плохим портретистом — теперь угадывать нечего, все и так ясно, испарилось искусство. Здесь жанр такой — мягкая карикатура, набросок. Не дорисовывай, пожалуйста.

Седой парик, седые усы, но в 1-м акте возраст почти не играется. Прямая спина, легкая, танцующая походка, широкие, плавные движения рук — пластика, заимствованная отчасти у моего учителя Л. Ф. Макарьева, отчасти у самого Аксера. Только чуть-чуть меньше, чем надо, гнутся ноги в коленях, только чуть-чуть большее, чем у молодого человека, усилие при посадке и вставании.

Действие 2-го акта происходит через шесть лет. 1945 год. Варшава освобождена. И тут возраст заявил о себе, сказался. Пан директор почти неподвижен. Он сидит в кресле, прикрытый пледом, шея замотана старым шарфом. Подагрические руки с трудом делают даже слабые движения. Глаза полуприкрыты. Чтобы посмотреть направо или налево, надо поворачивать всю голову на негнущейся шее, а это долго и трудно. Пан директор снова мечтает о театре, строит планы, просит разыскать своих актеров. Но время ушло: кто погиб — и в числе погибших его прима, его возлюбленная, его муза — Лизелотта (которую так поэтично играла Н. Тенякова), — кто навсегда сменил профессию, кто вовсе пропал из виду. И снова, как в 1-м акте, разговор о снах, о предчувствиях. Центр тяжести тела где-то под ногами, тянет к земле, не дает двигаться, сковывает. И снова в этой предсмертной сцене, как в Генрихе IV, я использовал подчеркнуто конкретные интонации, не совпадающие по тональности с интонациями партнеров: пан директор одинок и

неконтактен. А потом наступает сон. И он встречается с теми, к кому тянутся его мечты, и даже с теми, кто ушел навсегда, со своей Лизелоттой, и даже с самим собой в образе опровергающего его двойника.

И снова возвращается пластика 1-го акта, только еще более воздушная. Пан директор легок, почти летает. Центр тяжести высоко над головой, тянет вверх, почти отрывает от земли. Во время болезни, когда долго лишен движения, часто снится, что ты бежишь, летишь, размахиваешь руками, снится легкость, которой нет наяву. Аксер хотел дать зрителям ощущение сна не через внешние технические приемы (тюли, изменения света, музыку), а актерскими средствами — пластикой и совмещением несовместимого.

Удалось ли мне это в полной мере? Думаю, что нет. Зритель не до конца понял наш спектакль. Но я убедился, что четкий и выстроенный пластический рисунок может и сам по себе приковывать внимание. Напряженная тишина всегда сопровождала эту сцену. Пространство сцены было хорошо освещено. И зритель, даже не принимающий спектакля, смотрел его внимательно и уважительно, потому что ощущалось: то, что происходит, не случайный набор, а отобранное, осознанное — театр.

●

Название пьесы — «Беспокойная старость». Н. К. Черкасов оправдывал это название буквально. Он играл неуемного человека, беспокойного душой и, несмотря на возраст, бесконечно активного телесно. И в этом было обаяние, необычная притягательная сила и тот чисто артистический феномен характера, когда старика играет молодой человек. Но одно открытие нельзя сделать дважды, а подражание не стимулирует творческое воображение. Я обязан был найти свой путь, свое решение. Нужно еще иметь в виду, что за тридцать с лишним лет, разделяющих фильм и наш спектакль, образ Полежаева в исполнении Черкасова стал настолько популярен, пьеса столько раз шла в театрах и по радио, что текст ее стал уж слишком знакомым зрителям, повороты сюжета не таили теперь почти никаких неожиданностей. Значит, искать надо было совсем новую интонацию, искать интересные повороты во внутренней жизни героя. Задача трудная, и, признаюсь, в первый период работы меня не раз охватывало отчаяние.

Знакомство с документальным материалом, скажем, с биографией Тимирязева, расширяло мои знания, но ничего не давало воображению. Мысли моего профессора были мне понятны, даже слишком понятны, но для актерского воплощения я должен был увидеть и почувствовать, как двигается, как сидит, как протягивает руку для приветствия именно этот семидесятипятилетний человек.

Полежаев входит в свою квартиру после долгого отсутствия. Как? Радостно, широким шагом? Утомленно? Деловито? Торопливо, спеша скорее увидеть жену? Соскучился по ней? Или соскучился по рабочему столу? Погружен в свои невеселые мысли после картин охваченной войной Европы, которые прошли перед ним? Полон предчувствий несчастья, о котором сейчас узнает, — его детище, его проект запрещен? Или переполнен новыми идеями, и новость будет неожиданным потрясением? Все возможно. И пока не начался отбор, пока какое-то решение не стало единственно увлекательным и телесно ощутимым, актерские желания спят.

Постановщик Г. Товстоногов, режиссер Р. Сирота и мы, трое актеров, Э. Попова (жена Полежаева), О. Басилашвили (его ученик Бочаров) и я, ищем атмосферу сцены.

Насколько Полежаев ощущает свои 75 лет? Как ходит? Здоров ли? Если нет, то что у него болит? Сильно ли? Искать логический ответ на каждый из этих вопросов — и не будет конца, никакого времени не хватит заполнить эту бесконечную анкету о человеческой личности.

Атмосфера. Почувствуем ее. 1916 год. Война. Зима. Петроград. Раннее утро в профессорской квартире. Зимний рассвет еще не наступил. Мария Львовна, жена, не спала всю ночь, ждала. Ходит из комнаты в комнату со свечкой в руках. Тревожно. Звонок. Но это

Бочаров. Почему так рано? За Бочаровым слежка, он подпольщик-агитатор. Он не говорит об этом, отмалчивается, но его напряжение еще более усиливает тревогу за профессора. Сидят в разных комнатах, ждут. А рассвет все не наступает. И профессора все нет. Режиссер строит эту сцену нарочито замедленно, протяженно, разряжая текст длинными паузами, боем часов, музыкой, солдатской песней, доносящейся с улицы.

А если теперь скрыть от зрителя двоих, замерших в ожидании? Показать пустую темную переднюю? И откроется высокая дверь. В бледном свете кто-то войдет, почти неразличимый. Тогда для зрителя появление Полежаева — не разрядка напряжения, а сгущение атмосферы.

За профессора тревожатся, но ведь и он тревожится. Он приезжает с опозданием на несколько недель, а почта ходит плохо — война. Как же волнуется жена, а ведь тоже в возрасте и не очень здорова, и он не мог ее успокоить. Как она? С приближением к дому растет волнение. А надо подняться на высокий этаж. И не работает лифт. Сердце стучит. Супружеская любовь старика. Любовь к своей половине. Сочетание нежности и чувства невольной вины за причиненные тревоги. Как она? Скорее увидеть! Но скорее значит осторожнее — мудрость старческого тела. Потому что темно. Не наткнуться, не споткнуться. Полежаев медленно спешит, семеня ногами и выставив вперед руки. Медленно. Чтобы не выскочило из груди сердце. И они встречаются в темноте. Мария Львовна пугается. Сильно. По-настоящему. Не узнала в первую секунду. Полежаев узнал. И встал на колени и стал быстро-быстро извиняться, но уже тревога уходит — вот она, моя Муся, рядом. Она испугана, я успокою ее. И он успокаивает: привычной иронией, нежной вежливостью — этим удивительным качеством истинного петербургского интеллигента.

Так родилась походка и положение рук, головы — движение человека в темноте: его мысли и желания быстро летят впереди, а тело осторожно догоняет.

«Не входите, Дмитрий Илларионович работает, он не любит, когда ему мешают»,— говорит Марья Львовна.

«Профессор работает, ему нельзя мешать», — говорит Воробьев.

«Я работаю, прошу не входить», — неоднократно кричит из кабинета сам Полежаев.

Что же он делает? Как сыграть работу ученого? По замыслу режиссера, кабинет Полежаева не за кулисами, а на сцене, в глубине, и работа эта может быть видна. Первоначально я знал только, чего мне не хочется делать: я не буду играть рассеянность и поминутно хлопать себя по карманам в поисках нужной вещи. Не буду снимать и надевать очки и смотреть из-под очков «добрым понимающим взором», не буду лихорадочно листать книги, писать, разбрасывая по столу листы, возиться с пробирками, переливая из пустого в порожнее, не буду барабанить пальцами по столу и после этого говорить: «Так-с», откажусь от всей этой замусоленной эксцентрики, от «профессорских» штампов. А что взамен? Что делает профессор? Ходит из угла в угол? Чертит? Вычисляет? Наблюдает? Нет. Тогда что? Сравнивает?

Мне вспомнился старик из детства. Загадочная значительность его неподвижности. За этой значительностью тела может скрываться и заурядность, но, может быть, именно через нее можно выразить великий ум, работу интеллекта.

Листая альбом художника О. Кокошки, я увидел портрет профессора Фореля. Я обомлел от предчувствия находки — это то, что мне нужно. Профессор сидит в кресле в спокойной позе. По-видимому, сидит. По-видимому, в кресле. Это только угадывается. Ни кресло, ни тело почти не прописаны — только намечена плотная ткань одежды в темно-коричневой гамме. Прописаны только лицо и худые, в выразительно напряженном изломе кисти рук. Но, главное лицо — седая бородка, усы, редкие волосы на голове, припухшие подглазья, породистый, сложной формы нос, глубокие, хорошо проработанные цветом асимметричные морщины над бровями. Брови чуть вскинуты, и глаза выражают удивление, но не перед внешним объектом, а перед тем, что

происходит внутри, перед ходом собственной мысли. В этих глазах не наивность — открытость. Более того — открытие. Экспрессия живописи, пятнистый фон при всей статичности позы создают ощущение процесса, внутреннего движения.

Воспоминание о позе живого старика и впечатление от портрета совместились. И пришел ответ. Что делает Полежаев? Мыслит. Внешняя жизнь его тела, его бытовые общения, его рассуждения лишь в малой степени выявляют его богатейшую внутреннюю жизнь.

С возрастом естественно замедлились двигательные процессы, но колоссально увеличилась скорость мышления. И в этом величие Полежаева. Иногда тело совсем замирает — и бешено работает мысль. Результаты этой мысли не высказываются в пьесе, они переходят в рукописи, которые не может прочитать зритель. Но это неважно. Ведь мы в театре. Наша цель — дать зрителю возможность почувствовать, что так совершается не просто работа, а открытия. Открытия, равные открытиям Тимирязева, Менделеева, Лобачевского. Я не должен пытаться мыслить научно и действительно что-то открывать (это невозможно), я не должен имитировать, изображать творчество (это наивно и неубедительно), я, актер, должен создать пластическую форму мышления и насытить ее сосредоточенностью, и тогда в чистой паузе зритель почувствует самый процесс мышления.

Отсюда появились дорогие для меня детали. Полежаев сидит на библиотечной лесенке. Работает — думает. Молчит. неподвижен. Входит Воробьев (М. Волков).

П о л е ж а е в *(не шевелясь, но громко и внятно)*. Я работаю, просил не входить.

В о р о б ь е в. Дмитрий Илларионович, это я...

П о л е ж а е в. А! Вы очень кстати. Добрый вечер. Извините. Садитесь. Одну минуточку.

И — буквально минутная пауза. Полная тишина. Никто не шевелится. Воробьев уважительно ждет: он понимает своего учителя. Полежаев думает. Мы ничего не делаем для развлечения зрителя. Мы втягиваем его в нашу сосредоточенность. Центр боли — сердце. Оно все чаще отказывает, замирает. И тогда вперед протягивается левая рука, и пальцы несколько раз сжимаются в кулак, разгоняя кровь, раскручивая старый механизм. Полежаев говорит про свое сердце: «Эти старинные часы тоже показывают свое время, и его осталось немного». Но он, ученый-естественник, даже собственное тело и его старость, его болезнь рассматривает без сантимента, с холодноватой научностью, с высоты своего великого интеллекта. Его даже немного раздражает такое несовершенство тела, притом что мышление его чем дальше, тем острее и отточеннее. Будет ли это понятно? Не станет ли скучно зрителям? Не слишком ли мало внешней выразительности мы предлагаем им? Эти вопросы мучили нас почти до самой премьеры. На генеральную репетицию пришли друзья — актеры Венгерского национального театра из Будапешта. Смотреть спектакль на чужом языке, когда очень мало действия, трудно.

По окончании репетиции венгерские актеры поздравляли нас, и мы видели: это не просто вежливость. Они не заскучали. Это была победа. Значит, внутренняя жизнь выявилась. а ее можно понять и не зная языка. Впоследствии это подтвердилось. Мы играли спектакль не только в Ленинграде, Москве, Киеве, но в Праге, Братиславе, Будапеште, Хельсинки и Вене, и везде, даже без перевода (как было в Хельсинки), он приковывал внимание и волновал.

Внешняя статичность, чистые паузы при напряженном внутреннем действии — так решалась и важнейшая финальная сцена спектакля: телефонный разговор Полежаева с Лениным. Текста мало:

— Здравствуйте, Владимир Ильич...

— Проект утвержден?

— Несмотря на войну...

— Конечно...

— Непременно нужно увидеться.

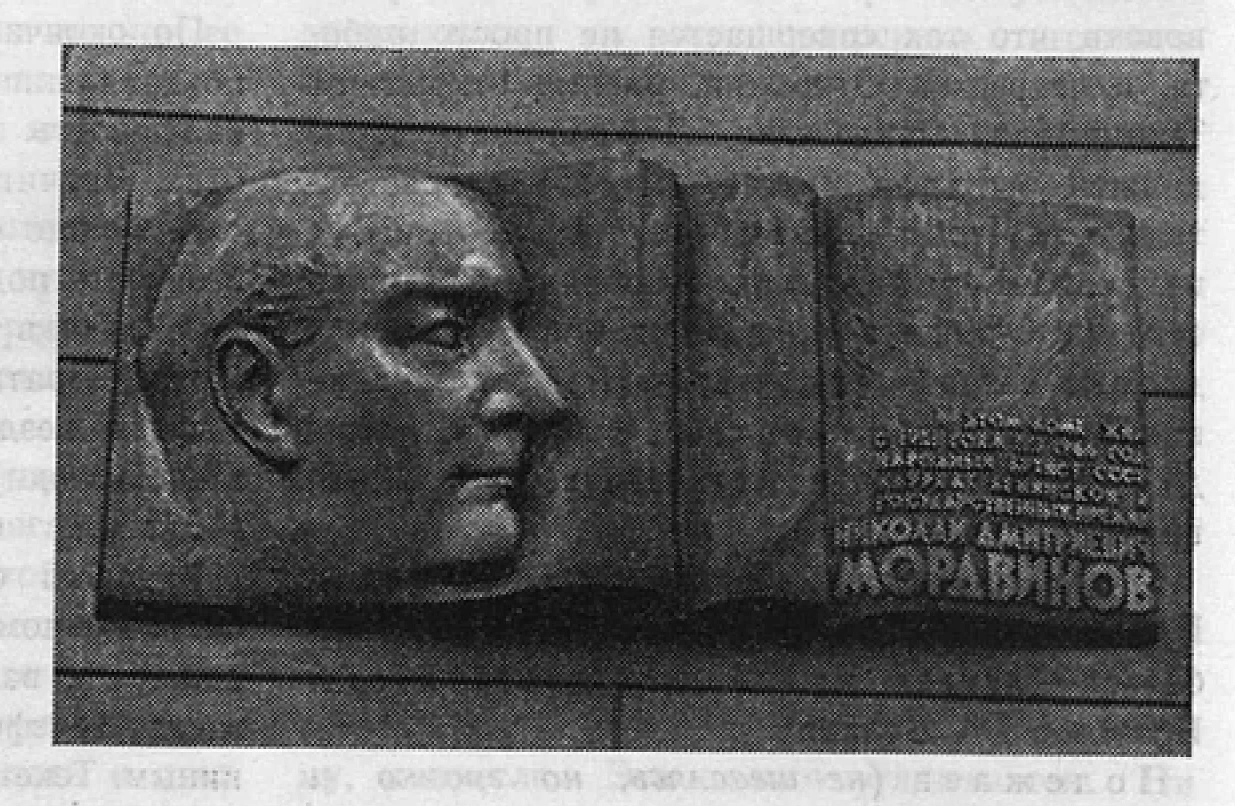
— Спасибо. И вашей супруге тоже привет. До свиданья.

Можно было добавить текст или расцветить имеющийся мимикой, эмоциями, восклицаниями. Мне кажется, лучше дать чистые паузы. Полежаев сосредоточенно мыслит, впитывает

слова Ленина. Зритель не слышит голоса Ильича, не знает конкретно, что тот говорит. Но в длинной паузе, в атмосфере серьезного умственного напряжения зритель сам фантазирует его речь, вслушивается вместе с Полежаевым, вовлекается в неслышимый разговор. Событие укрупняется творческой работой зрителей. Возникает атмосфера высочайшего человеческого понимания — плотная и достоверная. Потому такая тишина в зале. И слезы радости не на глазах у актеров (слава богу!), а на глазах зрителей.

Мне сорок. Но в моем репертуаре, а значит в моей жизни, несколько очень старых людей, в теле которых и судьбой которых я живу из вечера в вечер. Я много раз болел и умирал со своими стариками. Я отношусь к ним с уважением. Они мудрее меня. Им труднее, чем мне. Как актер я немного соскучился в этой слишком уж возрастной компании, меня тянет к ровесникам. Как человек я не могу не признать, что общение со старостью обогатило меня. Я люблю моих стариков, я горжусь, что имею к ним отношение.

Памяти Н. Д. Мордвинова



В Москве, на Новослободской улице, на доме, в котором жил замечательный советский артист Николай Дмитриевич Мордвинов, установлена мемориальная доска.

По поручению бюро Московского горкома КПСС и Мосгорисполкома доску открыл начальник Главного управления культуры Мосгорисполкома В. Ануров.

Взволнованно говорили о Мордвинове как об актере героической темы, глубокого и сильного темперамента, создавшем целую галерею замечательных образов в советском и классическом репертуаре, народная артистка СССР А. Степанова, выступившая от имени МХАТа и Всероссийского театрального общества, и секретарь партийной организации Московского академического театра им. Моссовета народная артистка РСФСР Л. Шапошникова.

Член коллегии Госкино СССР, главный редактор журнала «Искусство кино» Е. Сурков отметил замечательный вклад, внесенный выдающимся артистом в развитие советской кинематографии, непреходящую красоту и правду созданных им образов Богдана Хмельницкого, Арбенина, Котовского, Юдко («Последний табор»).

Мемориальная доска была открыта также в г. Ядрине на доме, где родился Н. Д. Мордвинов.

Поиск продолжается

Кинооператоры в редакции «ИК»

У фильма немало слагаемых, и от каждого зависит его судьба, его приметная или бесславная жизнь на экране. Степень художественной силы каждого из компонентов определяет звучание целого, тот самый конечный результат, с которым создатели картины выходят на суд зрителей. И, конечно же, это обусловлено самой зрелищной природой кинематографа — роль операторской камеры здесь чрезвычайно велика. Картина, снятая тускло, небрежно и равнодушно, механически калькирующая уже известные решения, не содержащая попытки поиска собственной изобразительной манеры, зрителю неинтересна.

Сегодня заметно повысилось значение операторского мастерства в общей художественной структуре фильма. Яркое своеобразие творческой манеры оператора, стремление к предельной выразительности киноязыка, сопутствующие глубокой, вдумчивой режиссуре, намного увеличивают коэффициент идейно-эстетического воздействия кинопроизведения.

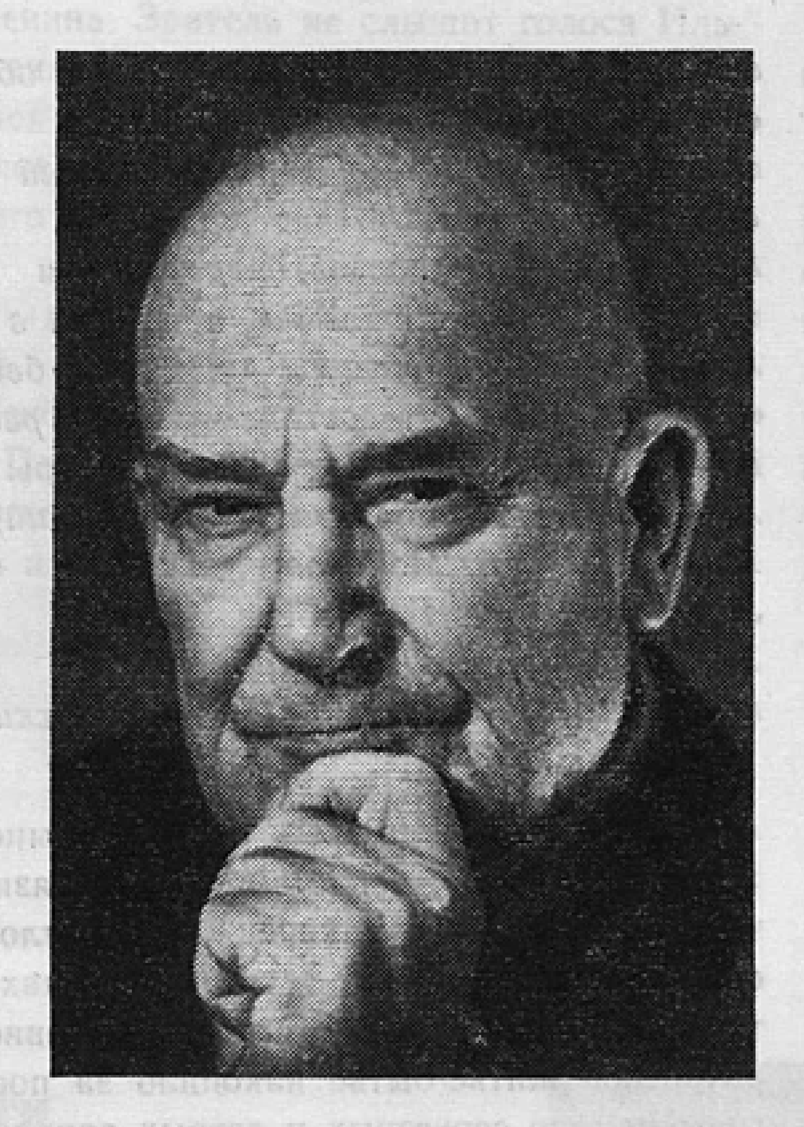
И, напротив — изобразительное однообразие, ординарность операторских решений сказываются на всем строе картины, обедняют его и часто деформируют, сводят к иллюстративной схеме первоначальный авторский замысел.

Продолжая разговор об операторском искусстве и его проблемах, поднятый в ряде материалов журнала, мы публикуем беседу за «круглым столом», состоявшуюся в редакции. В ней приняли участие: кинооператоры А. Головня, А. Гальперин, С. Вронский, П. Лебешев, В. Монахов, Л. Пааташвили, Г. Рерберг, И. Слабневич, В. Шумский, кинокритики Н. Суменов и Д. Салынский.

А. Головня. Прежде всего позвольте мне выразить величайшее удовлетворение в связи с тем, что наше собрание наконец-то состоялось. Необходимость подобной встречи в стенах теоретического киножурнала назревала давно. Операторское житье-бытье накопило за последние годы немало серьезных и острых вопросов, которые требуют безотлагательного обсуждения, требуют пристального внимания со стороны не только операторов, но и всех, кто участвует в кинематографическом процессе.

Стоит ли говорить, что за последние годы положение оператора в съемочном коллективе изменилось. Сегодня оператор определяет облик будущего произведения киноискусства вместе со сценаристом и режиссером. И если сейчас в обиходе такие понятия, как «кинематограф Герасимова», «кинематограф Габриловича», то недалек и тот день, когда мы с неменьшим правом станем говорить: «кинематограф Юсова», или «кинематограф Пааташвили», а, скажем, такая категория, как «кинематограф Урусевского», существует уже и теперь. Словом, оператор становится одним из полноправных создателей фильма, вновь и вновь делом доказывая творческую основу, суть своей профессии.

И тем не менее не все обстоит так благополучно, как хотелось бы. Теория операторского искусства значительно отстает от практики. Операторы, как говорится, варятся в собственном соку. Обмен мнениями происходит в



А. Головня

Последнее время часто приходится слышать: «Кинематограф вступил в эпоху телевидения». Новые условия существования кинематографа, новый этап его развития ставят перед теоретиками и практиками множество сложнейших вопросов. И у операторов появилась пища для размышлений. Я в данном случае не имею в виду то, что операторам нередко приходится совмещать работу в кино с работой для телевидения и, следовательно, овладевать специфически телевизионными методами съемки, скажем, трехкамерным, который в кино используется пока редко. Здесь, мне кажется, как раз нет особых сложностей: операторы быстро обретают телевизионную квалификацию на практике. Проблема, на мой взгляд, заключена в другом. Сейчас кинооператорам так же, как и режиссерам, сценаристам, актерам в кино, надо прилагать все больше усилий, чтобы не уступить телевидению в соревновании за зрителя. Всем нам известно, какой популярностью пользуются многосерийные телефильмы, трансляции спортивных состязаний, информационные программы вне зависимости от их эстетического, художественного уровня. Зритель все чаще предпочитает массовые развлекательные передачи по ТВ культпоходам в кино. Киноаудитория редеет, как утверждают кинопрокатчики. Что делать? Как сохранить влияние кинематографа? Нынче это актуальнейший вопрос.

Недавно в журнале «Искусство кино» я прочел статью Ю. Ханютина «Фильм и зритель в системе массовых коммуникаций» (1976, № 10). Автор солидарен с теми, кто считает, что у кино есть свои пути, на которых телевидение пока не может его дублировать. Именно здесь, по мнению критика, и следует сосредоточить кинематографу свои основные творческие усилия. Одним из важнейших отличий и преимуществ кино автор считает возможность создавать фильмы-открытия или фильмы «штучного производства». То есть, насколько я понял, фильмы, отличающиеся уникальностью и глубокой содержательностью художественных решений. Телевидение в этом плане, действительно, значительно уступает кинематографу, по крайней мере сейчас. Сжатые сроки производства, превалирующая установка на высокую информаци-

основном на уровне кулуарных разговоров. Достаточно сказать, что те многочисленные совещания, семинары, дискуссии, которые постоянно проводятся по вопросам кинодраматургии, режиссуры, актерского мастерства, почти всегда опускают в своих программах проблемы операторского искусства, а профессиональные встречи операторов редки и только сейчас входят в практику. В то время как жизнь настойчиво требует обобщения накопленного нами творческого опыта. Необходимы конференции и семинары, которые позволили бы теоретически осмыслить пути и тенденции развития кинематографа как изобразительного искусства. Надо отдать должное: на страницах нашего «толстого» киноведческого журнала материалы, затрагивающие вопросы операторства, теперь появляются периодически. Но этого мало, нужен всесторонний обобщающий разговор о деле, которому мы служим. Нужны столкновения мнений, споры, ибо только в споре и может зародиться зерно истины. На такой живой, острый разговор я и рассчитываю сегодня.

онность не может не отражаться на качестве телепродукции. Телевидение, на мой взгляд, стремится к информационной новизне, основывая на этом эффективность воздействия, тогда как подлинный кинематограф прежде всего заботится о новизне художественной, старается не столько информировать, сколько исследовать предмет.

Учитывать это преимущество кинематографа и максимально осмысленно и целенаправленно использовать выразительные средства операторского арсенала — наша первейшая задача. Свет, колористическая гамма, ракурс, точка съемки, панорама, общий или крупный план — все должно быть подчинено зрелой художественной идее оператора-постановщика, идее, которую зритель мог бы читать с экрана.

Сегодня на телевидении от оператора чаще всего требуется только грамотность в выполнении тех или иных изобразительных заданий. В кино этого безнадежно мало — оператор обязан демонстрировать не столько азы профессии, сколько самостоятельность и неординарность художественных решений. И мне думается, что высокая изобразительная культура, о которой я сейчас говорил, дает огромное преимущество произведению киноискусства перед популярными телесериалами и иными телепередачами, которые пока не способны, да и не очень-то стремятся такой культуры достичь.

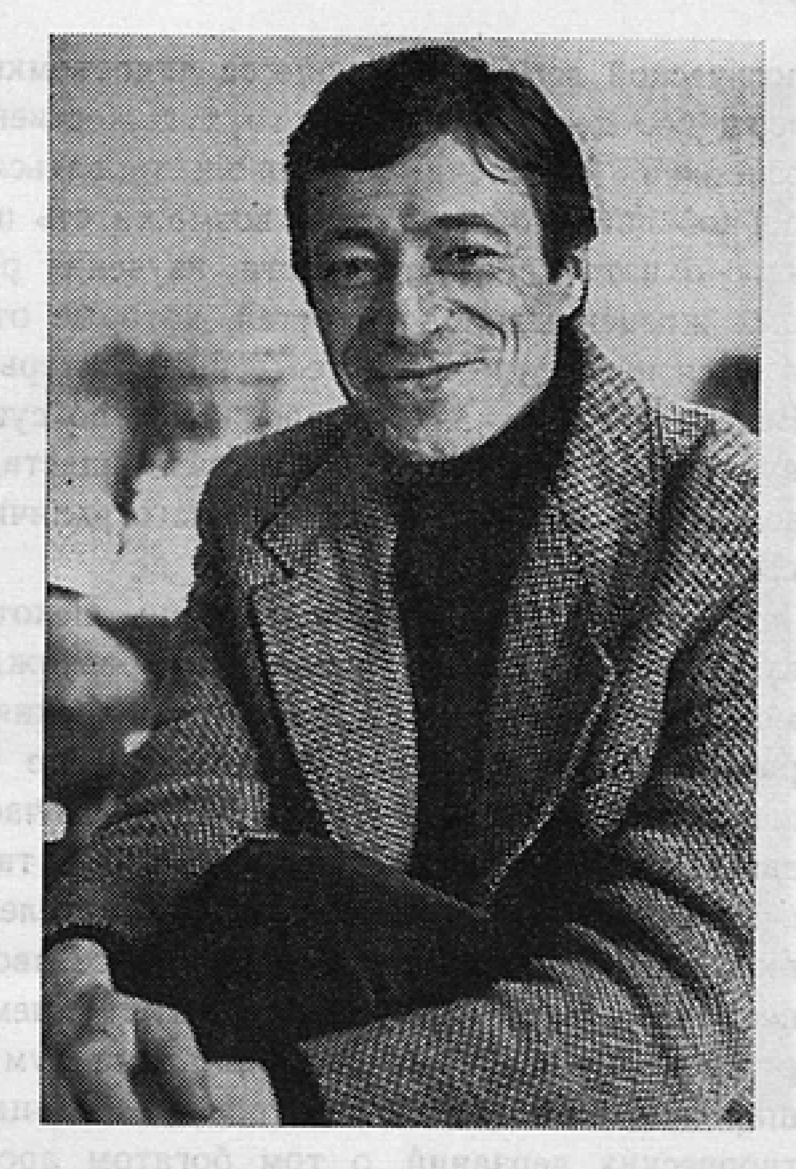
Производственные условия телевидения заставляют большую долю рабочего материала фильма снимать в павильонах, натуру часто заменять декорациями, а в экспедиции не обращать особого внимания на отбор объектов съемки, проработку натурных деталей. У кинопостановщиков больше времени и больше средств, а следовательно, больше возможностей снимать в естественных интерьерах, которые придают изображению высокие фактурные качества, не воспроизводимые подчас в павильоне; съемку на натуре кинематографисты могут вести более обстоятельно и продуманно. Таким образом, сам материал, к которому обращается кинооператор для художественного творчества, сочнее, ярче, многообразнее, чем материал, предлагаемый телевидением. И я всегда впадаю в уныние, когда в погоне за экономией, технологической легкостью процесса киносъемки авторы без достаточного на то художественного основания предпочитают довольствоваться коробкой павильона, упуская возможность широкого охвата действительности, изучения реальных жизненных подробностей, которые открываются на натуре и в естественных интерьерах. Ведь в этих случаях кинооператор, по существу, отказывается от своих преимуществ, довольствуется малым, добровольно ограничивает себя.

Я попытался обозначить лишь некоторые пункты, по которым намечается расхождение между кино и телевидением с точки зрения операторского мастерства. Их значительно больше. Но для меня не столь важно сейчас назвать все, сколько подчеркнуть, что в творческом соревновании кинематографа и телевидения, которое сегодня проявляется все явственнее, кинооператорам принадлежит немалая роль. Нам нельзя в своей работе не думать о широком, еще далеко не освоенном плацдарме творческих дерзаний, о том богатом арсенале выразительных средств, который таит в себе кинокамера.

Г. Рерберг. Поскольку отправной точкой нашей беседы стал начатый Анатолием Дмитриевичем разговор о соревновании кино и телевидения, то, продолжая его, я хочу задать такой вопрос: существуют ли какие-то более глубокие и принципиальные различия между работой оператора в кино и на телевидении? Да, такие различия есть, и, по-моему, их нетрудно заметить.

Телевидение, скажем, отчетливо проявляет склонность к ограничению пространства кадра, тяготеет к крупному плану, к камерности изображения. Это вполне естественно и легко объяснимо небольшими размерами телевизионного экрана, на котором только увеличенное, приближенное к зрителю становится предметом внимания и оказывает эмоциональное воздействие.

Кинематограф же, особенно широкоэкранный и широкоформатный, чаще оперирует крупномасштабными изобразительными формами, обращаясь к большим пространственным измерениям, многоплановым, многофигурным композициям. Для творчества оператора тут широ-


Г. Рерберг

чайшие возможности. Но этими возможностями надо суметь воспользоваться. Надо добиться того, чтобы вместительная форма наполнилась содержанием, чтобы все обширное пространство кинокадра стало осмысленным и не являло нам масштабные, но бестолково снятые пейзажи или тесные от предметов, но, в сущности, непродуманные интерьеры.

Еще бытует мнение, что фон, на котором действуют герои фильма, не столь уж важен и что «прописывать» его не обязательно. И это в кино, где даже незначительные детали могут и должны читаться с экрана, нести смысловую, эмоциональную нагрузку, где каждый элемент изображения должен стать «инструментом» со своей особой партией.

Многое тут зависит от постановщика. И современная режиссура в лучших своих образцах не допускает пустот в кадре, случайно снятых объектов, продумывает каждую «мелочь», подчиняя ее общему замыслу. В картинах таких мастеров мирового экрана, как Феллини, Антониони, Бергман, фон, в привычном понимании слова, вообще не существует. Фон у них — это действующее лицо, которое активно воздействует на зрительское сознание. Причем используется каждый участок экранной плоскости. Именно с таким скрупулезным подходом к изобразительному решению кадра я встретился у Тарковского, работая на его последней картине. Моя задача как оператора состояла в том, чтобы реализовать задуманное с помощью света, оптики, каких-то композиционных уточнений. Я должен был сделать так, чтобы весь кадр оказался «на виду». Чтобы зритель воспринимал все его художественное пространство, а не ограничивал свое внимание одним планом, точнее — тем физическим действием, которое разворачивается на первом плане. Мои операторские поиски шли в едином русле с режиссерскими задачами.

Мне кажется, что только подлинно совместная работа режиссера и оператора позволяет реализовать возможности киноэкрана, добиваться той выразительности кинокадра, той плотности изобразительного материала, которые как раз и являют огромное преимущество кинематографа в его соперничестве с телевидением.

А. Головня. Интересно было бы в связи с этим послушать Левана Пааташвили. Изобразительное решение его картины «Романс о влюбленных» достаточно необычно, ново для нашего кинематографа.

Л. Пааташвили. Дело, на мой взгляд, не столько в новизне выразительных средств, сколько в стремлении обогатить операторское искусство за счет приемов, которые прежде не использовались — на них было наложено табу, их применение считалось нарушением устоявшихся норм и канонов ремесла. Но мне кажется, что произведение искусства рождается как раз там, где есть попытка по-иному подойти к старым истинам, с какой-то новой стороны взглянуть на свою профессию.

Этот путь непростой. Он полон противоречий и неожиданностей. И начинает его оператор обычно лишь тогда, когда достигает определенной зрелости, овладевает необходимой суммой профессиональных навыков. Вот именно в этот момент и появляется у него желание разрушить

многое из того, что он делал прежде, желание выбраться из плена знакомого и освоенного. И оператор ждет случая.

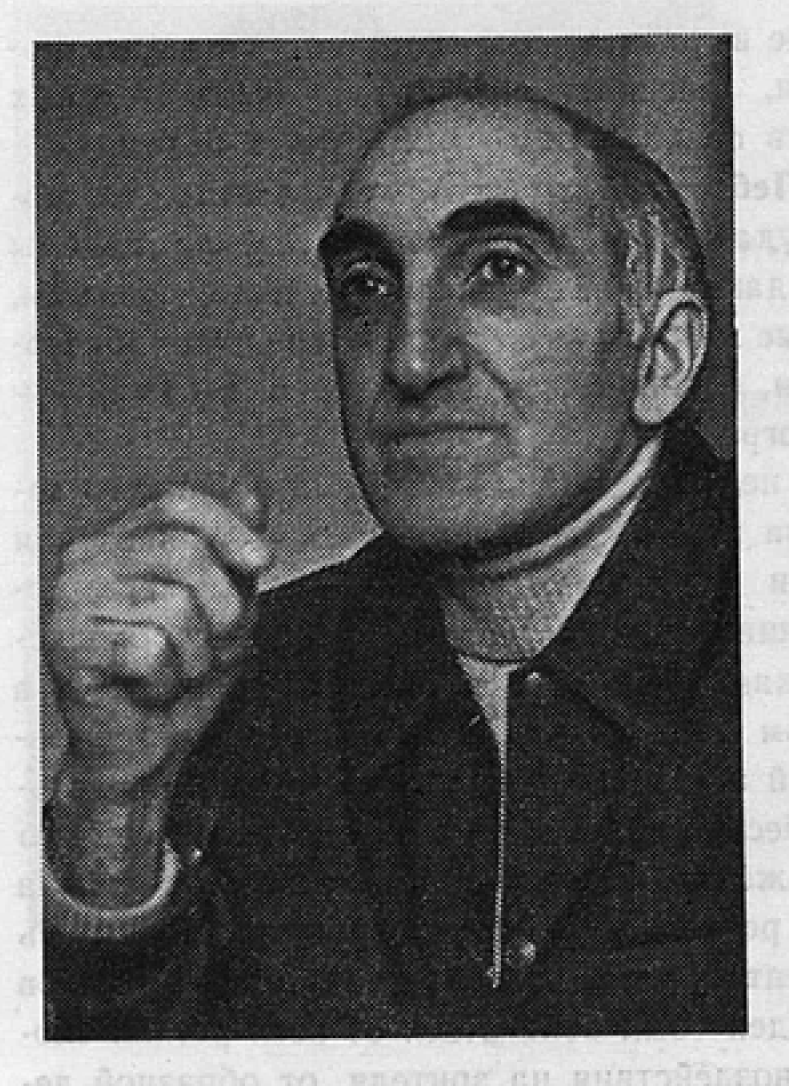
В моей практике таким случаем, такой неожиданной возможностью пойти непроторенным путем оказался фильм «Романс о влюбленных» и встреча с режиссером А. Михалковым-Кончаловским.

Стремительность развития операторского искусства, напряженность и интенсивность процессов, происходящих в нем, в какой-то степени и подтолкнули меня к эксперименту — к необычному изобразительному решению картины. На материале этого фильма мне наконец удалось переступить грань дозволенного рамками операторской профессиональной регламентации и открыть для себя неожиданные и увлекательные горизонты нашего искусства.

В фильме «Романс о влюбленных» я широко пользовался, например, таким запрещенным и опасным приемом съемки, при котором солнечный свет и сильные прожектора попадают прямо в объектив кинокамеры. Применял я этот прием с установкой специальных стеклянных фильтров на оптику, чтобы получить особый эффект засветки изображения, который при движении камеры давал все новые и неожиданные художественные качества на пленке. Вообще вся работа со светом строилась на использовании противоположных полюсов света и тени. При этом света́ доводились до засветок и ореолов, а тени до темноты черного бархата. Это придавало действию картины взрывную эмоциональность и динамику. Достаточно вспомнить сцены проездов по городу, проводов героя в армию, а так же сцены на железнодорожной станции.

Добавлю, что в декорации мы широко использовали принцип работы с подчеркнуто темными стенами и пересветками на лицах актеров и фонах за окнами.

Камеру в основном применяли свободно и подвижно без композиционных ограничений и завершенности кадра. Особое внимание уделяли ручной камере, которой мы часто пользовались при импровизационных съемках. Тут был необходим автоматизм и особое «мышечное» чувство, при котором должна возникать четкая



Л. Пааташвили

реакция и свободная пластика движений оператора.

В конечном итоге, несмотря на постоянное единоборство с ОТК, который обычно не допускает к печати кадры с засветкой, нам удалось донести до зрителя даже кадры с крайне кризисными техническими световыми характеристиками.

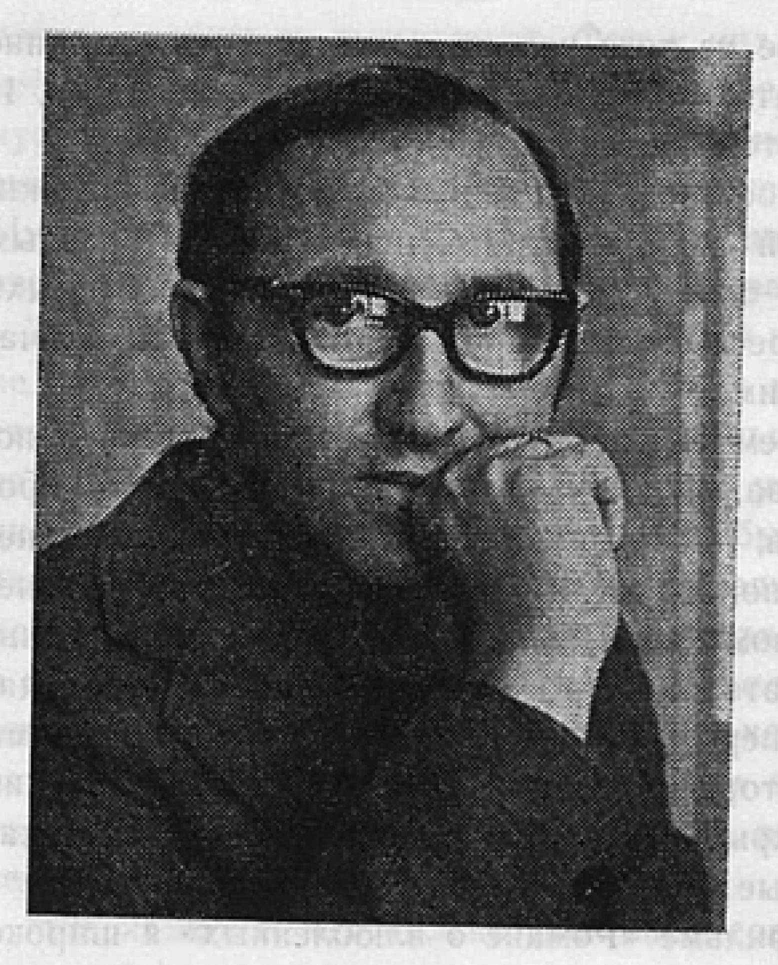
Все использованные в картине приемы съемки были важны нам, конечно, не сами по себе, а как эквиваленты эмоционального строя картины. Условная стилистика фильма была предопределена сценарием и его режиссерской интерпретацией. В период увлечения «документализмом» мы вряд ли могли предположить, что такая условно-поэтическая изобразительная форма сможет быть принята на киноэкране. Однако время вносит свои коррективы, и сегодня мы с радостью констатируем, что кинематограф не стоит на месте, не довольствуется уже найденным, а находится в постоянном поиске, в освоении новых тем и жанров. Поэтому операторы все чаще оказываются перед необходимостью отыскивать, изобретать новые, неожи-

данные выразительные средства, тем самым пополняя, расширяя палитру выразительных средств операторского искусства в целом.

П. Лебешев. Хочу к этому добавить, что новые, удачно найденные операторские приемы порождают целые изобразительные системы, которые призваны служить жанровым образованиям, прежде не встречавшимся в нашем кинематографе.

Вот недавно, к примеру, на «Мосфильме» закончена картина «Восхождение» — экранизация повести В. Быкова «Сотников». Режиссер-постановщик картины Лариса Шепитько определяет жанр фильма как жанр неопритчи, в котором образная символика, отчетливо выраженный авторский пафос сочетаются с предельной беспристрастностью, документальностью изображения. Сложная художественная задача и для режиссера и для оператора. Добиваясь документальности, оператор Владимир Чухнов вынужден был отказаться от всех резких способов воздействия на зрителя, от образной деформации пространства с помощью оптики, неожиданных ракурсов и т. д. Тем не менее острая выразительность все-таки была нужна фильму. В частности, необходимо было подчеркнуть его притчевое начало, то есть добиться символичности кадра. И Чухнову удалось этого достичь аскетичными средствами — тонкой световой прорисовкой, практически незаметной для непрофессионального глаза, контрастным сопоставлением черного и белого (фильм снят на черно-белой пленке). По существу, этих двух выразительных средств оказалось достаточно, чтобы создать изысканную, богатую нюансами, а главное, на редкость органичную по замыслу изобразительную форму.

С. Вронский. Я согласен с выступавшими в том, что активный поиск современным кинематографом новых жанровых форм, подчас условных и гротесковых, идет на пользу нам, операторам, обогащает наше искусство. Но мне думается, что бросаться в эту «новую волну» очертя голову тоже опасно. Нетрудно здесь впасть в ложное понимание новизны и разнообразия, истолковывая эту новизну как создание новых изобразительных систем на целиком расчищенной площадке, без учета уже накопленного опыта. Мы знаем примеры, когда операторы, увлекаясь возможностью попробовать себя в ином жанре, в непривычной манере, идут наперекор собственным пристрастиям, своей индивидуальности и в результате приходят к вычурным, неорганичным решениям или же, наоборот, в какой-то момент, испугавшись непривычной новизны, возвращаются на старые, привычные позиции и тогда начинают нещадно эксплуатировать свои прежние достижения. Мне кажется, что, только опираясь на бесспорные завоевания операторского искусства в целом и развивая свое умение, свой опыт, свою творческую индивидуальность, можно добиться плодотворных результатов на пути в неизведанное.



П. Лебешев

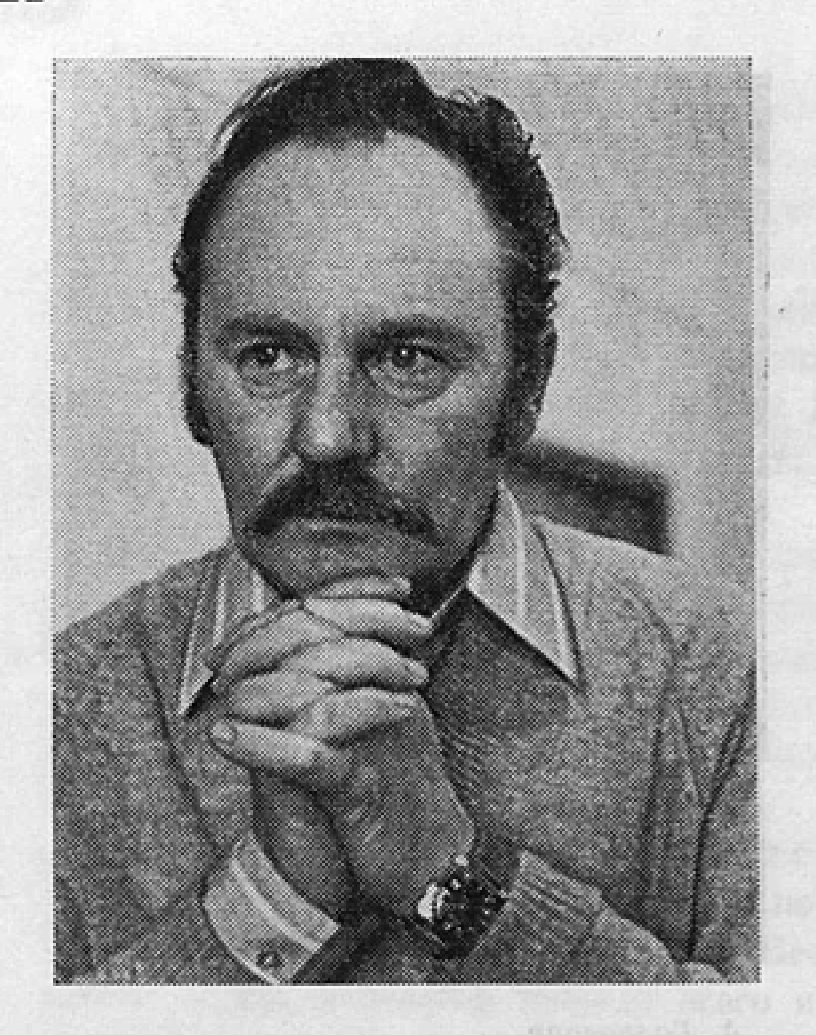
Конечно, многое зависит и от режиссера, с которым работаешь, от его умения почувствовать и понять природу художественного мышления оператора. Мне в этом смысле везло. Снимая такие разные фильмы, как семейная драма «Братья Карамазовы» И. Пырьева, или романтически решенная картина Э. Лотяну «Табор уходит в небо», или бытовая комедия «Афоня» Г. Данелии, я имел возможность опробовать себя в разных художественных качест-

вах, в разной изобразительной стилистике, оставаясь верным самому себе, своему операторскому кредо. Без этого, по-моему, оператору трудно продвигаться вперед и завоевывать новые рубежи.

А. Гальперин. Тут, мне кажется, наш разговор вплотную приблизился к немаловажной в операторской судьбе проблеме: оператор и режиссер. Строятся ли взаимоотношения этих двух художественных профессий в соответствии с требованиями времени, с современным уровнем развития киноискусства? На мой взгляд, далеко не всегда. Случается, и, к сожалению, довольно часто, что художники — один, стоящий за режиссерским пультом, другой — за кинокамерой — не могут найти общего языка, вступают в единоборство, которое отзывается дисгармонией в художественной структуре фильма. Подобные явления наблюдаются не только в третьесортных кинокартинах, где все настолько плохо, что уже не приходится говорить о цельности режиссерского замысла и операторских изобразительных решений. С этим сталкиваешься и тогда, когда на съемочной площадке талантливые люди встречаются в работе над интересным, проблемным фильмом.

Надо всеми силами добиваться взаимопонимания и взаимоуважения между оператором и режиссером в интересах качества фильма, дальнейшего развития кинематографа. Хочу напомнить тут известные слова С. Эйзенштейна: «Я глубоко принципиально стою за коллективизм в работе. Подавление инициативы любого члена коллектива считаю весьма неправильным» [1].

А. Головня. В каждом конкретном случае в основу отношений между режиссером и оператором должно быть положено д о в е р и е. Скажем, вопросы композиции кадра обсуждаются обычно совместно, но есть и другие проблемы, в решении которых оператору принадлежит далеко не последнее слово, и тут ему нельзя не доверять, надо полагаться на его силы и способности. Я всегда вспоминаю в таких случаях работу с Пудовкиным, который с самых первых съемочных дней доверял мне. Хотя он был уже известный режиссер, а я — начинающий оператор.



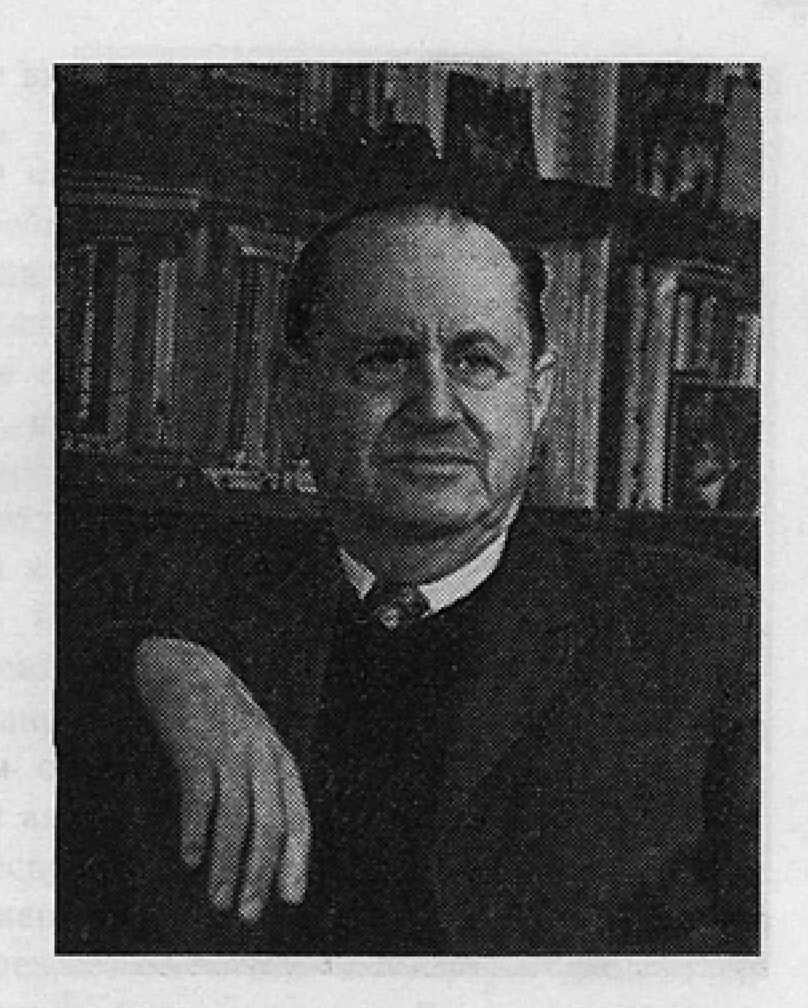
С. Вронский

В. Шумский. Я хочу вернуться к мысли, высказанной С. Вронским. Действительно, надо стремиться к тому, чтобы оператор, работая с разными режиссерами, на разных по стилистике картинах, все-таки сохранял свою индивидуальность и свой почерк. Иначе фильм, хороший фильм, который всегда представляет собой органическое соединение разных художнических индивидуальностей, будет обеднен. Изображение, не несущее в себе черты операторской индивидуальности, даже при самом блистательном профессионализме окажется бездушным и холодным. Вот почему я думаю, что изобразительное решение фильма предполагает не растворение оператора в режиссерском замысле, а индивидуально окрашенную трактовку этого замысла. Оператор и режиссер должны проявлять себя в картине как две самобытные творческие личности, объединенные одной художественной идеей. Именно такое соотношение сил всегда лежит в основе истинных произведений киноискусства.

И. Слабневич. Кстати, если не образуется это-

---

[1] С. Эйзенштейн. Избранные статьи. М., «Искусство», 1956, стр. 300.



А. Гальперин

го союза на равноправных началах, то оператор перестает быть помощником режиссера и в каких-то более общих вопросах постановочного мастерства перестает считать фильм своим, работает, выполняя лишь профессиональные функции. А для таких картин, как, например, «Освобождение» и «Солдаты свободы», где множество батальных и массовых сцен, подобная практика может вообще оказаться губительной, так как в процессе постановки возникает самый широкий круг проблем, требующих от режиссера и оператора совместного обсуждения, единой точки зрения. Не представляю себе, как протекал бы процесс создания этих фильмов, если бы режиссером Ю. Озеровым наша работа не была построена на доверии и коллегиальности.

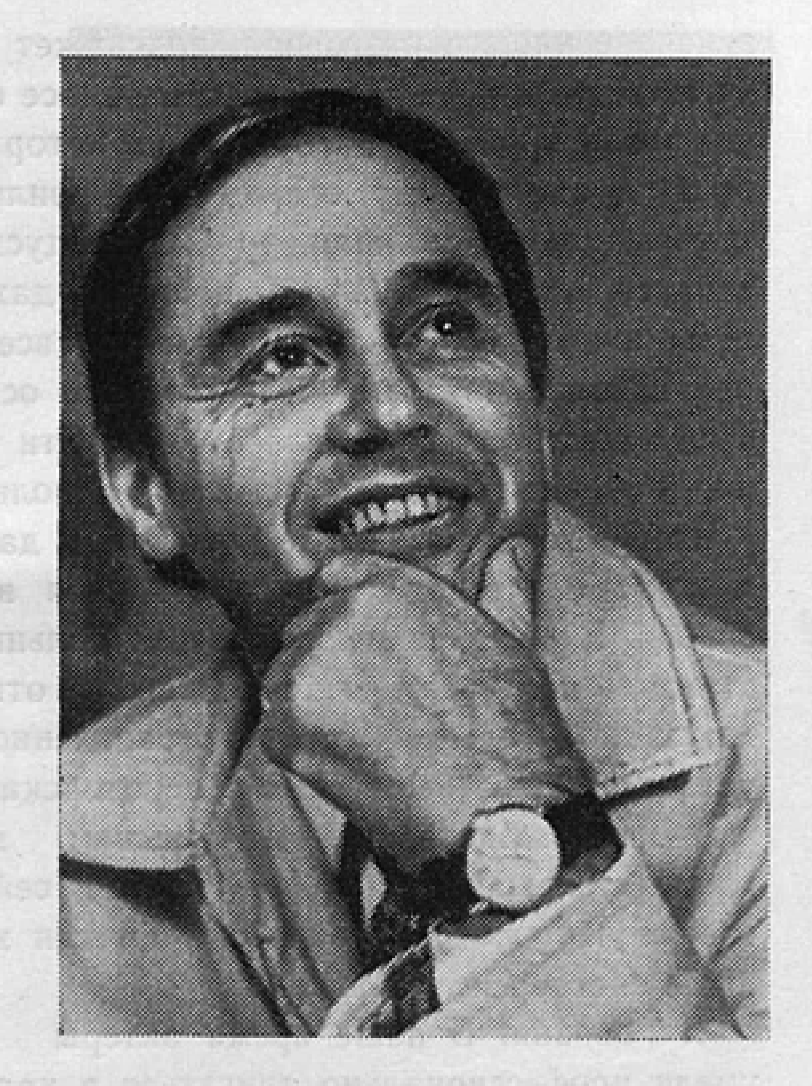
П. Лебешев. Такой подход к делу приносит ощутимые результаты и в работе над лентами более камерными. Я смог в этом убедиться, когда снимал фильмы, постановщиком которых был Н. Михалков. Уже на стадии режиссерского сценария Н. Михалков подключает к творческому процессу оператора и художника. Сейчас мы сняли вместе третью картину. И хотя я нахожусь, как и прежде, в определенной зависимости от замысла режиссера, чувствую себя абсолютно самостоятельным в творческих поисках. Отсюда — особая заинтересованность и даже азарт.

Л. Пааташвили. При всем огромном значении равноправия между оператором и режиссером нельзя забывать о том, что режиссер является идейным вдохновителем всего съемочного коллектива, его художественным руководителем. Поэтому успех операторской работы, конечно же, во многом зависит от того, насколько яркими, своеобразными окажутся задачи, поставленные перед оператором. Интересное изобразительное решение, осуществленное вопреки слабой режиссуре, к сожалению, не обладает большой художественной ценностью. Поэтому я за режиссера, умеющего увлечь своим замыслом, четко объяснить свои требования, только с таким режиссером и появляется легкость в работе, желание искать, пробовать, предлагать что-то самому.

Но если операторы любят содружество именно с сильными режиссерами, которые являются подлинными творцами (думаю, что в данном случае я выражаю общее мнение), то со стороны режиссуры сегодня нередко все отчетливее проявляется противоположное отношение к операторам. Опытным мастерам операторского дела, обладающим яркой, самобытной индивидуальностью, предпочитают часто тех, кто заведомо будет покорно и беспрекословно выполнять все, что предложит режиссер. Это вроде бы упрощает работу. Но вместе с тем каков проигрыш! На свет появляются картины в изобразительном плане малопрофессиональные, слабые, невыразительные, хотя снимались они в соответствии с режиссерским замыслом.

Значит, вопрос содружества не просто организационный и этический, вопрос, а идейно-творческий, связанный опять-таки с проблемой художественных исканий, с возможностью смелого эксперимента.

П. Лебешев. Говоря о равноправии, я и не думал отрицать определяющую роль режиссера в фильме. Скажем, широкому зрителю Рерберг известен как оператор фильмов Михалкова-Кончаловского и Тарковского, а ведь он снял немало картин с другими режиссерами. Также



В. Шумский

и Пааташвили знают по фильмам известных режиссеров, хотя эти работы — лишь часть его послужного списка.

С. Вронский. Чтобы наша дискуссия не приняла характер выяснения взаимоотношений с режиссурой, я должен сказать и об одной опасной операторской болезни: порой мы слишком уж упиваемся достигнутым профессионализмом и боимся эксперимента, хотя именно эксперимент в нашем деле дает возможность открыть и опробовать новые выразительные средства. Мне кажется поэтому, что появление статьи В. Егорова «Риск против стандарта» («ИК», 1976, № 7) было весьма своевременно.

Предвижу, правда, возражения, что времена Урусевского прошли и сегодня такие ощутимые, крупномасштабные новации, как, например, свободное движение камеры и прочее, уже невозможны. Но я уверен: каждое время способно привнести свое и обогатить операторский арсенал не существовавшими прежде приемами и методами съемки, обновить то, что было открыто в прежние годы. Пока такого рода новаций маловато, и это уж вина наша, собственная.

Конечно, одной из причин тут является известная аморфность режиссуры, не ставящей сложных изобразительных задач, не толкающей на поиски ярких образных решений. Как часто усилия режиссера ограничиваются элементарной работой с актером, простым мизансценированием, незатейливой раскадровкой и т. д. Стимула для эксперимента, естественно, не возникает.

Д. Салынский. Если уж говорить о недостатке чисто кинематографических выразительных средств, то первопричину, наверное, надо искать в кинодраматургии. Слишком часто сценарий пишется без учета изобразительной природы киноискусства.

В. Монахов. Я бы даже сказал, зрелищной его природы. Помните, как писал по этому поводу М. И. Ромм в своей книге «Беседы о кино»: «...Кинематограф прежде всего и больше всего зрелище. К сожалению, это могучее оружие кинематографа очень часто забывается нашими кинодраматургами. В результате сценарий подчас представляет собой поток слов, произнесенных героями в бедной, равнодушно выбранной среде». [2] Эти слова были сказаны в ту пору, когда кинематограф переживал период театрализации. С тех пор многое изменилось. Но ромовская мысль по-прежнему актуальна.

Дело в том, что некоторые кинодраматурги, а вслед за ними и режиссеры, оказываясь перед необходимостью дать зрелищное решение той или иной темы, предпочитают идти по пути наименьшего сопротивления, а именно — раскладывают драматургический кусок на ряд реплик, предназначенных герою и героине, которых и должна фиксировать во время разговора кинокамера. Что в этом случае делать квалифицированному оператору?

Не скрою, порой некоторые операторы легко удовлетворяются таким положением вещей. Бывает и такая ситуация, когда оператору предоставляется возможность проявить свою художническую самостоятельность, однако он добровольно от этого отказывается, предпочитая идти проторенной, гладкой дорожкой.

---

[2] М. Ромм. Беседы о кино. М., «Искусство», 1964, стр. 110.

И. Слабневич

Задумываться об изобразительном решении будущего фильма надо уже на стадии литературного сценария. Поэтому, видимо, вопрос стоит не только о связи режиссера и оператора, но сценариста и оператора.

А. Головня. Раз уж речь зашла о сценарии, то я хотел бы высказать свою приверженность так называемому «железному» сценарию. Когда я работал на картинах Пудовкина, то тщательно продуманный уже в сценарии эпизод со всеми репликами и мизансценными ходами, я подчеркиваю, без изменений снимался на пленку. Это позволяло избежать суеты и неразберихи на площадке. А сегодня каждый считает вправе по нескольку раз менять сценарные установки, что подчас влечет за собой необязательные, непродуманные режиссерские ходы и решения. Поэтому я за то, чтобы изобразительная пластика не просто предусматривалась в сценарии, но и воплощалась на экране.

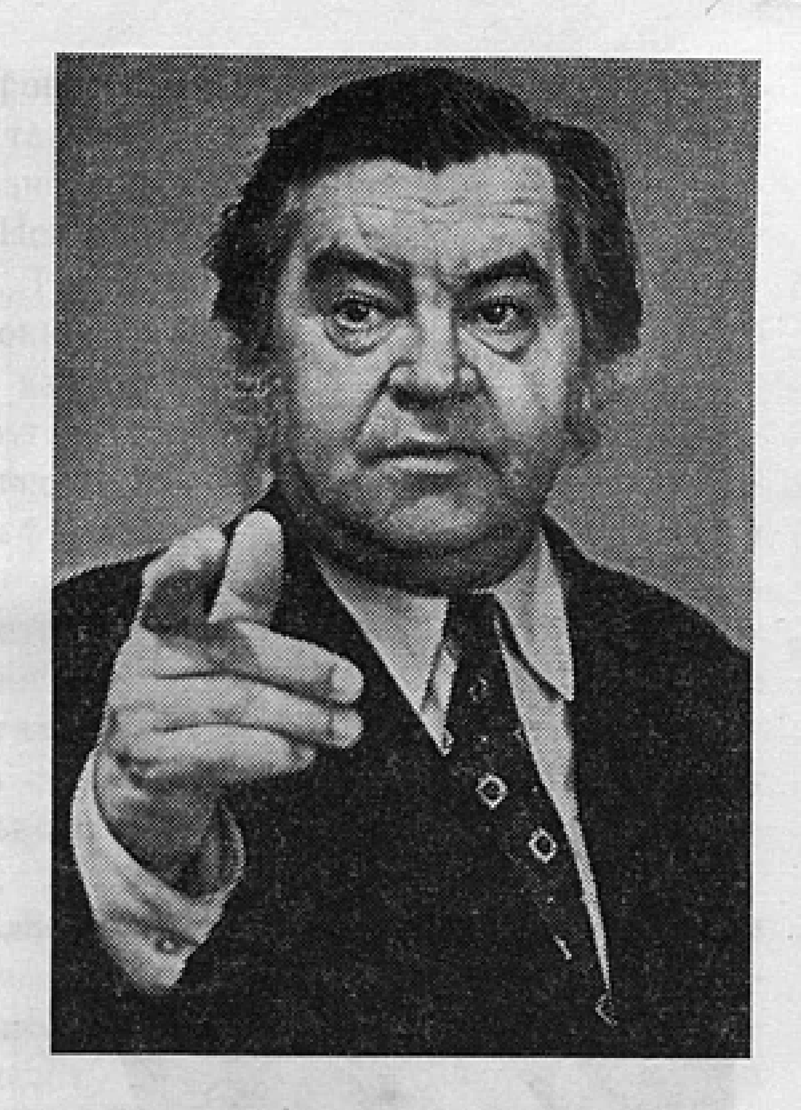
Л. Пааташвили. И все же сегодняшнее кино, на мой взгляд, уже невозможно без импровизации. Какая-то идея может возникнуть в процессе съемки, что-то, как вы сами отметили в начале нашего разговора, подскажет натура, естественный интерьер. Все детали, все смысловые нюансировки в изображении, которых требует по-настоящему современный фильм и о которых мы упоминали, трудно предусмотреть заранее, умозрительно. Я полагаю даже, что нам каждый раз нужно добиваться всесторонней доводки эпизода соответственно особенностям конкретного объекта съемки. Эти особенности должны быть максимально использованы в изображении. И кроме того, надо дать возможность актерам чувствовать себя в кадре свободно, раскрепощенно, нельзя больше заставлять их двигаться по меловым отметкам, «от и до», только в строго ограниченной зоне установленного освещения. Операторская задача — предоставить актерам больший простор для импровизации, чем они имеют сейчас. И операторы уже работают над новыми мобильными системами освещения.

А. Головня. В наше время актеры просто умели профессионально двигаться в кадре, обладали кинематографической квалификацией и меловые отметки им не мешали.

Г. Рерберг. Но, согласитесь, что актеру все же легче и свободнее играть, не думая о меловых отметках. Выигрыш огромный, хотя бы с точки зрения того же самого зрелищного эффекта, о котором мы говорим...

Н. Суменов. Чтобы наша дискуссия не ушла в сторону — по руслу традиционного спора между сторонниками импровизации и приверженцами «железного» сценария, я хочу, чтобы она коснулась немаловажного для нас вопроса — о роли критики в развитии, перспективном движении операторского искусства.

В. Шумский. Может быть, мои слова прозвучат не очень скромно, но мне кажется, что операторы уже сделали немало, чтобы кинокритика их заметила. Я думаю, кинокритикам и киноведам предстоит доказать, что они по-настоящему заинтересованы в интенсивном творческом накале этой области кинематографа. Мне кажется, необходимо наладить подготовку киноведов, которые смогли бы по-настоящему, профессионально разбираться в вопросах изобразительного решения фильма, в законах операторской светописи. Потому что глубокие и



В. Монахов

квалифицированные статьи об операторском творчестве появляются не часто. Но думаю, что уже сейчас найдутся критические силы, которые смогли бы ввести в практику нашего киноведения анализ изобразительных достоинств наиболее заметных в этом отношении картин года.

А. Гальперин. Немаловажно определить и характер подхода к оценке операторской работы в фильме, поскольку здесь происходят досадные, на мой взгляд, ошибки, на которые стоит обратить внимание нашим критикам.

Все еще распространены суждения об операторской работе по формальным достоинствам изображения: изыски композиции, острые ракурсы, особенности оптической трактовки, остраненное оптикой решение пространства и т. п. Продолжает существовать и увлечение так называемой съемкой «под хронику». При этом иногда не учитываются вялость изображения, лишенного эмоциональной информации, а главное, отсутствие реальной драматургической необходимости в съемке подобного типа. Нельзя забывать, что стремление к правдоподобию во что бы то ни стало породило в свое время даже «теоретическое» обоснование методов ухудшения качества экранного изображения: рваные панорамы, нефокусность, засветки и т. п. В основе таких псевдохроникальных методов операторской работы лежало, видимо, убеждение, что подлинный кинематограф и должен быть не образным, а хроникальным, что всякая образность ведет к фальсификации действительности, искажает ее. Эти ошибочные взгляды все чаще опровергаются сегодняшней операторской практикой, и нашей кинокритике и теории не следует здесь отставать. Не всегда критика замечает вторичность того или иного изобразительного решения. В. Шкловский упомянул как-то о карикатуре Домье, на которой изображены два художника. Один из них пишет пейзаж, а другой, выглядывая из-за плеча своего коллеги, беззастенчиво этот пейзаж перерисовывает. Такая ситуация повторяется иногда и в нашей среде.

Помните, например, повальное увлечение короткофокусной оптикой после принципиальной удачи С. Урусевского в фильме «Летят журавли»? Наше отношение к такого рода бездумным заимствованиям должно быть, по-моему, более строгим.

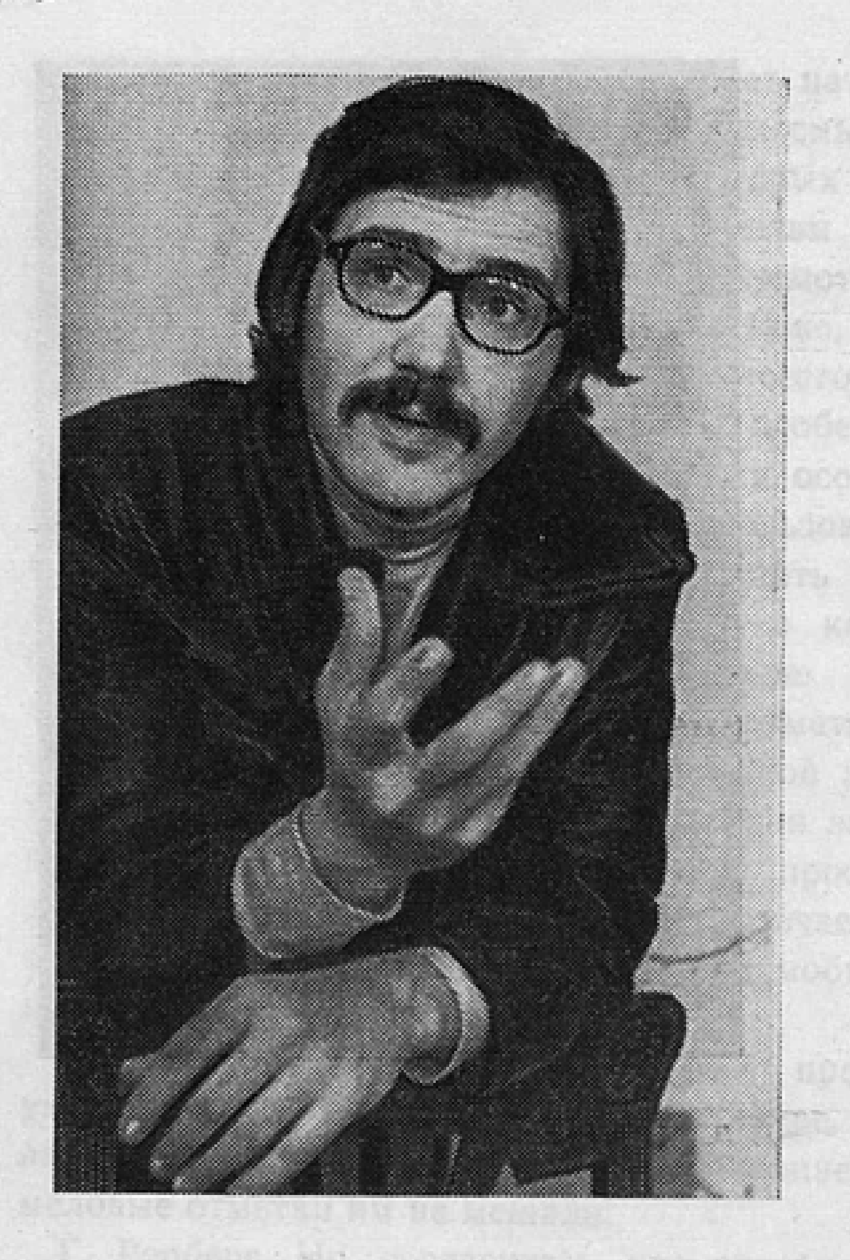
А. Головня. Следует, видимо, чаще отмечать яркие операторские дебюты, откликаться на них так же, как откликается пресса на дебюты актерские и режиссерские. Неплохо было бы следить и за операторскими судьбами: хвалить за успехи, критиковать за неудачи, умело поддерживать, когда это необходимо. Например, в свое время талантливый молодой оператор А. Иванов снял на «Туркменфильме» «Невестку» Х. Нарлиева. Прошло с тех пор несколько лет, а об этом операторе ничего не слышно. Снял ли он что-нибудь еще, каковы его творческие перспективы? Или как сложится судьба Ю. Клименко, который прекрасно работал на фильме А. Хамраева «Человек уходит за птицами»? Все эти вопросы должны быть в круге интересов критики. Ведь искусство сегодня не существует анонимно — оно требует гласности, художник, создавший то или иное произведение, должен быть известен зрителю. Хорошо, что в свое время Герасимов заметил

на студии «Молдова-филм» молодого оператора В. Дербенева, а то, кто знает, оказался бы в центре нашего внимания этот талантливый оператор, а теперь уже и режиссер? Мне кажется, что вовремя отметить и оценить творческий взлет художника — значит во многом стимулировать его дальнейший рост.

В. Монахов. Особенно важно обратить внимание на работы операторов национальных студий. Сейчас существует ненормальное положение, при котором ведущие операторы, работающие на киностудиях Москвы и Ленинграда, периодически получают возможность встречаться, обмениваться опытом, обсуждать свои профессиональные заботы, тогда как операторы национальных студий практически часто оказываются вне этого. И здесь в какой-то мере причина запаздывания, даже отставания от движения операторской мысли. Возникает такое опасное явление, как операторский провинциализм. Надо всячески предупреждать болезнь «провинциализма», преградить пути к ней. Сказанное не означает, что операторские дела на республиканских студиях плачевны. Нет, конечно. В республиках есть отличные операторы, мастера своей профессии, но нельзя двигаться вперед, варясь только в собственном соку, не выходя за пределы своей студии.

Кстати, я не сомневаюсь, что, расширяя угол зрения на современное советское операторство за счет охвата опыта национальных студий, критики окажут помощь не только нам, операторам, но и внесут достойный вклад в киноведение. Меня всегда удивляло, что, рассматривая такую, скажем, своеобразную национальную кинематографию, какой является киноматография Грузии, изучая особенности национальной художественной школы грузинского кино, наша критика и теория полностью обошли своим вниманием грузинских операторов. А ведь их роль в создании национальной формы достойна специального исследования.

Д. Салынский. Коль скоро речь зашла о задачах кинокритики по изучению изобразительного ряда фильма, то мне хочется сказать еще об одной существенной проблеме. Думаю, что изучение, исследование операторского мастерства не только должно способствовать



Д. Салынский

развитию киноискусства, но, особенно сейчас, на начальном этапе, должно быть поставлено в тесную связь с задачами пропаганды кино как изобразительного искусства, развития и повышения зрительной культуры киноаудитории. Надо стремиться к тому, чтобы просмотр фильма стал для зрителя не только познанием драматургических элементов картины, но и сознательным восприятием ее изобразительной значимости. Надо научить зрителя с м о т р е т ь фильм, в г л я д ы в а т ь с я в фильм, подобно тому, как посетитель музея всматривается в произведения живописи, графики, скульптуры. В этом плане, мне кажется, стоит активизировать усилия прежде всего в двух главных направлениях.

Во-первых, осмыслить и показать связи изобразительной формы кинематографа с другими видами изобразительного искусства. Очевидно, что здесь можно обнаружить немало точек соприкосновения и на уровне общеэстетическом,

и на уровне законов эмоционального воздействия, а также в области исторического развития. В недавно опубликованном на страницах журнала «Искусство кино» диалоге двух операторов Ю. Гантман предпринял как раз интересную попытку диахронического сопоставления кино и изобразительного искусства.

С другой стороны, предстоит глубоко изучить специфику изобразительной формы кинематографа, открыть новые законы восприятия и воздействия художественного изображения.

Развитие и взаимообогащение двух этих направлений исследования обещает плодотворные результаты — и в самой практике и теории кино и в области совершенствования культуры зрительного восприятия фильма массовой аудиторией.

И. Слабневич. Может быть, переход к более прозаическим вещам покажется несколько неожиданным и чуть резким, но я считаю нужным сказать о взаимоотношениях оператора и ОТК фабрики копирфильма. Три эти буквы — ОТК — олицетворяют для нас сегодня некую злую силу, которая способна наложить запрет на всякое даже творчески необходимое отклонение от существующих норм. Леван Пааташвили в начале нашего разговора уже упомянул о трудностях, которые пришлось преодолевать в связи с применением засветок. ОТК расценивал их как брак и не допускал к печати. Доказать техническим контролерам, что «брак» такого рода допущен осознанно и выражает определенный авторский замысел, бывает подчас очень и очень непросто. В то же время из-за небольшой царапины или какой-либо другой мелкой помарки нередко бракуются кадры, создание которых стоило огромных творческих усилий. Я уже не говорю о тех случаях, когда в брак из-за мелкого дефекта, практически незаметного на экране, попадают кадры, на организацию которых были затрачены многие дни. А ведь есть и просто уникальные, неповторимые в техническом отношении виды съемки.

Я заостряю внимание на этом вопросе, потому что конфликты с ОТК могут стать определенной помехой в развитии операторского мастерства. Разумным решением тут было бы, видимо, обсуждение, согласование всех спорных технических характеристик кадра с режиссером и оператором фильма. Только они могут дать окончательный ответ: обойдется картина без данного кадра или же нет.

Н. Суменов. Это естественно, что нам не удалось избежать разговора о чисто технических и организационных вопросах. Операторское искусство во многом зависит от уровня технического оснащения и рациональной организации съемочного процесса. А нерешенных проблем тут действительно еще много. О них говорилось, в частности, с трибуны недавнего III съезда кинематографистов.

Что же касается сегодняшней дискуссии, то в ее центре правомерно оказались вопросы творческого характера, прежде всего обращенные к не исследованным еще возможностям операторской камеры, к поискам в области изобразительного языка фильма, к условиям такого поиска и смелого эксперимента.

Думаю, что и критико-теоретические статьи и исследования, посвященные искусству оператора, должны разрабатываться именно в этом направлении, чутко откликаясь на новое, поддерживая и осмысливая попытки выйти к новым выразительным средствам, наиболее ярко и глубоко раскрывающим задуманное в фильме.

●

Итак, рассказывая о собственном творческом опыте, обращаясь к произведениям своих коллег, участники «круглого стола» старались выявить узловые проблемы современного операторского искусства, определить те противоречия и трудности, с которыми сталкиваются сегодня операторы в процессе создания фильма, стремились также найти реальные пути и способы разрешения этих противоречий, преодоления этих трудностей. Оказалось, проблем этих немало. Они требуют серьезных усилий не только самих операторов, но согласованных действий многих кинематографистов — режиссеров, сценаристов, критиков, организаторов производства. И главное — творческого подхода к делу, искренней увлеченности и смелых дерзаний.

ных технических характеристик кадра с режиссером и оператором фильма. Только они могут дать окончательный ответ: обойдется картина без данного кадра или же нет.

И. Суменов. Это естественно, что нам не удалось избежать разговора о чисто технических и организационных вопросах. Операторское искусство во многом зависит от уровня технического оснащения и рационально организованного процесса. А нерешенных проблем тут действительно еще много. О них говорилось, в частности, с трибуны недавнего II съезда кинематографистов.

Что же касается сегодняшней «Лаборатории», в ее центре правомерно оказались вопросы творческого характера, предельно близко связанные и не всегда очевидные: взаимодействие операторской камеры, и поисками изобразительной... ...тового поиска и смелого эксперимента.

Виктор Мережко

Кинодраматург — это призвание

Помню, как еще в студенческие годы я безумно завидовал режиссерам и в какой-то степени актерам, но прежде всего режиссерам — за то, как бы это выразиться, наглядное, ощутимое, реальное дело, которым они занимались. Режиссеры с операторами снимали учебные фильмы, их показывали на институтских экранах, вокруг них кипели страсти, создателей знали в лицо, а мы — люди тихой и незаметной профессии — кропали свои немые и звуковые этюды, которые мертвым грузом ложились в стол, и никто, кроме учеников нашей мастерской, о них больше не ведал.

Прошло уже около десяти лет со дня моего окончания ВГИКа, и сейчас я признаюсь, что, будучи студентом второго курса и раздираемый сомнениями и завистью, я сделал два робких звонка Михаилу Ильичу Ромму, назвал свою фамилию, сообщил о своем желании перейти в его мастерскую — на курс ниже, но дальше этого дело не пошло. Это был, если хотите, шаг измены своей профессии. Будущей профессии!

Сейчас я могу признаться в этом факте и не испытать ничего, кроме, может быть, легкой грусти. Нет, не угрызений совести, а всего-навсего легкой грусти, ибо ныне предан своей профессии до конца и считаю, что нет в кино более интересной работы, нежели работа сценариста.

Человека, пишущего для кино, можно называть сценаристом, можно кинодраматургом, можно писателем в кино, но смысл этого феномена (я считаю — феномена!) в з р е л и щ н о м искусстве от перемены названия все равно не станет ни на йоту менее удивительным. В искусстве, где, казалось бы, зрительный ряд должен нести основную нагрузку, мы тем не менее выделяем как раз те качества, которыми характеризуется, к примеру, театральное зрелище или литература. То есть мы любим, запоминаем и ценим именно те фильмы, где ситуации, характеры, диалог, композиция наиболее любопытны и индивидуальны. «Самое зрелищное из искусств» все сильнее и сильнее начинает ощущать влияние Ее Величества Литературы. Кинематограф становится все более «писательским».

Видимо, здесь я в какой-то степени становлюсь на крайнюю точку, но упомянутый мною факт очевиден. Кто станет, к примеру, отрицать, что существует «кинематограф Габриловича», этого поразительно молодого и постоянно современного кинематографического писателя? Причем именно Е. Габрилович, пройдя такой долгий путь в кино, сейчас будоражит умы молодых режиссеров и своим письмом способствует рождению новых имен. Не с него ли начался Г. Панфилов? Не на «Монологе» ли нашел себя И. Авербах?..

Кто из кинематографистов и некинематографистов не знает А. Гребнева, вот уже два десятка лет пишущего очень по-своему, по-гребневски; поэтому вне зависимости от качества реализации индивидуальность драматурга видна всегда, всюду, все фильмы, поставленные по его сценариям, все равно остаются «гребневскими». А Э. Брагинский в комедии? А Р. Габриадзе в грузинском кино? А Е. Григорьев, О. Агишев, Н. Рязанцева?.. Причем возникновение нового кинописателя сразу становится заметным, новую «драматургическую звездочку» выделяют, приглашают, за нею охотятся, с нею заигрывают. Студиям и режиссерам не нужны «записываль-

щики на манжетах», им нужны, как правило, яркие писательские индивидуальности, нужна смелость, необычность, новизна, самобытная фантазия и нужно хорошее писательское слово. Сейчас сценарий даже на ред- и худсоветах читают не просто как запись будущего фильма, а как литературное произведение. Его обсуждают не только со стороны драматургических и кинематографических достоинств, но и со стороны качества литературного письма. И это не эстетство, не снобистское копание в поисках неизвестно чего — это насущная потребность, это веление времени, это законы развития кинематографа.

Ежегодно в кинодраматургию входят новые имена — их, к сожалению, не так много, но они есть. Некоторые из новичков со временем оказываются в середняках; они не поднимаются над общесредним уровнем, к ним привыкают и постепенно перестают замечать. Но обязательно почти каждый год из общего потока вырываются один-два драматурга, которые мгновенно обращают на себя внимание: они становятся пусть небольшим, но явлением, о котором пишут, говорят, за которым следят. Вот, к примеру, хотя бы два имени — А. Александров и А. Миндадзе. Совсем еще молодые, недавно закончившие учебу, они быстро и ярко обошли своих сверстников, за столь короткий срок уже имеют по два снятых фильма и продолжают работать на полную мощь.

Но в таком мгновенном взлете есть и свои опасности. И одна из главных — это опасность захваливания и, как результат, заклинивания на том первом, что принесло успех, — стопор на самом старте. Вторая опасность — потерять свою индивидуальность под напором странной кинематографической традиции, чаще всего отводящей драматургу роль подмастерья, а сценарий рассматривающей лишь в качестве полуфабриката.

Задумаемся, например, о сложившемся у нас в кино отношении к написанному слову. Все мы, работая над сценарием, перед тем как дать тому или иному персонажу какую-нибудь реплику, десять раз прикидываем ее в уме, затем так и эдак записываем на бумаге, снова что-то меняем и, наконец, оставляем в четко выверенном виде. Каково же бывает наше недоумение и возмущение, когда при просмотре отснятого материала мы слышим реплики, отношения к которым не имели никакого. Актеры в кино, как правило, не считают нужным учить текст роли. Чаще всего они запоминают его в смысловом значении — не более. И режиссеры кино не считают написанный диалог обязательным, нередко они расправляются с ним самым свободным образом.

В хорошем театре ситуация иная. Помню, меня прямо-таки смутила просьба исполнителя главной роли в моей первой пьесе поменять слова местами. Типа: сказать не «я пришел», а «пришел я». На всякий случай я ответил отрицательно, ибо просьба по своей непривычности показалась мне не только странной, но даже подозрительной.

Театральному режиссеру не приходит в голову ставить свою фамилию на афише рядом с фамилией автора. Понятие соавторства (режиссерского) в театре практически отсутствует. Театр отдает автору авторово целиком и, кстати, от этого не проигрывает.

Кинематограф же не только допускает режиссерское соавторство, но считает его традиционно необходимым. Такое соавторство бывает гласным или негласным, то есть — либо две фамилии в титрах, либо же фамилия все-таки одна, а все прочие дела решаются на джентльменских началах. Сам момент заключения договора со сценаристом «под режиссера» уже предусматривает некоторую зависимость автора и, конечно же, делает жирный намек на соавторство. И часто, очень часто кинематограф от этого проигрывает, потому что происходит перераспределение обязанностей. Режиссер вместо того, чтобы выполнять чисто режиссерские задачи (а их у него дай боже, сколько), искать новые и неожиданные режиссерские решения, начинает заниматься функциями драматурга, кроит и перекраивает сюжет, ибо авторский зуд — дело опасное. Часто на этом пути режиссер доходит до предела, когда все начинает разваливаться, а идти на попятную, к изначальной версии

вроде бы неудобно, новая же как-то не вытанцовывается — не хватает ни времени, ни, чего уж там греха таить, способностей. И какая уж тут режиссура?.. Тут бы свести концы с концами да собрать все в одну кучу.

Я уже около десяти лет работаю в кино и никак не могу понять, чем же таким особенным отличается профессия кинодраматурга от профессии драматурга театрального, если первый усаживает за свой письменный стол очередного соавтора (сиамского брата, по сути, ибо для истинного создания требуется идеальное совпадение индивидуальностей, сценарист же за свою жизнь входит в подобный «сиамский контакт» несколько десятков раз) с легкостью необыкновенной, а второй — практически не допускает этого никогда. Что это за специфика киноискусства, если неполноценность автора как бы планируется в нем заранее. Она предусматривается уже наличием даже для слуха диковатых специализаций: мастер по диалогу, мастер по сюжету, мастер по гэгам и так далее. Ведь наличие подобных «мастеров» компрометирует кино как искусство сразу же. Искусство заменяется ремесленничеством, таинство рождения будущего фильма на бумаге уступает место холодному математическому расчету. В кино часто забывают, что ведет за собой сюжет только система характеров, а цепь человеческих взаимоотношений рождает только тот и никакой другой диалог, любая же серьезная переработка чужого произведения должна повлечь за собой такую степень изменений, что должно родиться фактически новое сочинение. А представьте себе, что за сюжет берутся несколько человек, разных по характерам, по темпераменту, по пристрастиям... По таланту, в конце концов!

На страницах журнала «Искусство кино» А. Михалков-Кончаловский и Е. Габрилович пытались доказать право на существование подобного метода написания сценариев — и действительно, в мировой практике он существует и имеет своих сторонников. Видимо, сценарий, написанный «мастерами специфического дарования», будет идеально выверен по профессионализму, в нем будут остроумный диалог, любопытный сюжет, головоломные трюки. Но, по-моему, не будет главного — не будет души. Ибо истинное рождается только от, если хотите, тайного контакта с листком бумаги, а не от хождения его от персоны к персоне.

Представьте себе, что за роман или за пьесу, только что написанную автором, усаживается «мастер по диалогу» и принимается, засучив рукава, вносить свои коррективы... Нет, это представить невозможно, ибо это противоестественно.

Противоестественно для прозы и театральной драматургии. А для кинодраматургии?.. Вот здесь — пожалуйста. И никто не содрогнется. Здесь — естественно. А почему?

Специфика кинематографа?.. Думаю, нет. Скорее традиция. Традиция, от которой то ли не могут, то ли не хотят отказаться. Традиция ложно понятого коллективного искусства.

Да, кинематограф — искусство коллективное. В создании кинополотна принимают участие автор, режиссер, оператор, художник, гример, редактор, плотник... Всех не перечислишь. И от каждого в чем-то зависит конечный результат. Но коллективное не в смысле взаимоподменяемости, а в четком и грамотном выполнении своих обязанностей. Режиссер не станет вместо оператора ставить диафрагму и устанавливать свет, он только выскажет свои пожелания. Не станет он также водить кистью вместо художника. Но в хозяйство сценариста он входит смело и решительно, меняет ситуации, переписывает диалог — считает, что может выполнять обязанности драматурга никак не хуже, чем сам автор, и, повторяю, откровенным образом это демонстрирует. И, что самое поразительное, автор чаще всего соглашается. Оператор не даст прикоснуться к объективу, художник объяснит, что умение пользоваться красками — не только профессионализм, но еще и дар божий, а драматург деликатно согласится. Обидится, тихо возмутится, но в итоге согласится.

Почему?.. Что это — чувство ущербности? Неуверенность в собственном предназначении? Малодушие? Или опять же — традиция?

Я, признаться, не знаю. Видимо, все та же система взаимоотношений, в которую традиционно поставлен автор.

Не скажу, что и театр — то святое место, о котором можно мечтать. И в нем есть свои организационные недостатки, свои теоретические проблемы, но перенять кое-что из многовековой этики театра киноискусству, пожалуй, стоило бы.

Говорить о том, что кинодраматургия сейчас на высоте, а кинорежиссура поотстала, смысла нет. Во-первых, такое заявление может выглядеть (на первый взгляд) легкомысленным. А во-вторых, в режиссуру входят люди разного возраста и разных заслуг. Но факт, что в последнее время по высокопрофессиональным сценариям некоторые режиссеры сняли фильмы, мягко говоря, низкопрофессиональные, — это факт общеизвестен. О нем говорят, р е ж е — п и ш у т, а еще реже признают; это с т а н о в и т с я или, если хотите, может — при нашем попустительстве — стать системой. Особенно в работах молодых режиссеров. За последние пять лет в кинодраматургии появились новые интересные имена — В. Черных, А. Лапшин, А. Червинский, А. Гельман, А. Бородянский, Г. Климов. И некоторые из них за короткое время в общем-то убедительно доказали право на свой — а в т о р с к и й кинематограф. Именно они, а не кто-нибудь другой, определяли стиль будущих фильмов, и не считаться с их манерой было нельзя, ибо потом сценарий больно наказывал за неуважительное к себе отношение. Как говорит Е. Габрилович, они, эти сценарии, создают «писательский кинематограф».

В режиссуре за то же самое время состоялось громадное количество дебютов, но истинно интересных из общего числа можно выделить буквально несколько. Это Н. Губенко, В. Абдрашитов, Н. Михалков, Д. Асанова, С. Никоненко, Б. Фрумин, А. Герман, К. Камалова — и, кажется, все.

Думаю, что о «новой драматургической волне» семидесятых годов со временем будут писать исследовательские статьи, ее будут изучать, возможно, сожалеть, что она не была подхвачена соответствующей «режиссерской волной», но нынешний драматургический всплеск поистине удивителен. Я не упоминаю здесь сценаристов, которые получили признание несколькими годами раньше, — те же Е. Григорьев, Р. Габриадзе, братья Ибрагимбековы, Ю. Клепиков, В. Валуцкий, О. Агишев, Э. Володарский тем не менее являются представителями той же «волны семидесятых».

Давайте вспомним, как начинался, например, Е. Григорьев. Сначала сценарий «Наш дом», обративший на себя внимание необычным подходом к «рабочей» теме, затем «Три дня Виктора Чернышева», буквально ошеломивший смелостью, остротой, публицистичностью и одновременно лиричностью в рассказе о «простых рабочих парнях». И, наконец, «Романс о влюбленных» — сложнейшее драматургическое произведение, идентичное которому в нашей отечественной кинодраматургии, пожалуй, найти трудно. Сценарии были реализованы разными режиссерами и с разной степенью удач; тем не менее, надо сказать, сценарист в каждой из снятых картин был фигурой настолько заметной и важной, что авторская роль его была ничуть не меньше режиссерской, а в отдельных случаях — даже больше.

В. Черных. Это драматург несколько необычный, нетрадиционный и парадоксальный, хотя при первом взгляде и элементарно простой. Несколько опытов реализации его сочинений на экране дали пока, в общем-то, малоинтересный результат (даже в наиболее заметной его картине «Человек на своем месте») и, на мой взгляд, не использовали даже половины тех возможностей, которые были заложены в сценариях. Режиссеры шли по верхнему, наиболее эффектному слою — как правило, парадоксальному характеру главного героя, — и этот слой настолько казался им любопытным и важным, что они не давали себе труда покопаться в более глубинных слоях, извлечь оттуда гражданственность, лиричность, тонкий и тактичный юмор, неоднозначную судьбу главного героя. И в результате фильмы получа-

лись однолинейные, лобово морализующие, с претензией на юмор и... бездуховные. Получалась красивая, эффектная схема — и не более того. А ведь драматург предлагает довольно любопытный и богатый материал в сложнейшей тематике становления личности, и при достойном и внимательном прочтении могло бы состояться то истинное и высокое, к чему, полагаю, стремился автор.

Совсем недавно ярко и остро выступил А. Гельман. Имя его, доселе мало известное, хотя за плечами у Гельмана уже было несколько фильмов (совместно с Т. Калецкой), после «Премии» встало в первые ряды наиболее интересных авторов. Безусловно, здесь немаловажную роль сыграло «попадание в режиссера», о чем мы, грешные, так часто мечтаем; но факт, что появился самобытный, ни на кого не похожий, я бы сказал, журналистски-публицистический автор, этот факт теперь общепризнан. С приходом Гельмана в кино произошла некоторая переориентировка в «производственной» теме. Он выбирает острый производственный факт и, почти не вдаваясь в лирические моменты, ведет скрупулезное, жесткое и конфликтное исследование его. Здесь отсутствуют традиционные жены начальников и возлюбленные рабочих, здесь нет взаимопереплетающихся романов. Для А. Гельмана жизнь — вот здесь, на рабочем месте, на протяжении семи производственных часов, причем от отсутствия лирических сюжетных линий история отнюдь не становится сухой или скучноватой. Сюжет держится на «полудетективном» исследовании конфликта. И как тут не удивиться отличному пониманию автором производственных проблем, столь волнующих наше общество, как не порадоваться новому взгляду на, казалось бы, столь привычные вопросы?

А О. Агишев с его поразительным умением исследовать человеческие характеры, с бесконечной вязью человеческих взаимоотношений, когда история личности то поднимается до нежнейших лирических высот, то падает до глубокой и пронзительной драмы!..

Или А. Червинский, чья неторопливая и скрупулезная манера письма производит совершенно неожиданный итоговый эффект — эффект сжатой и резко отпущенной пружины. Его произведения волнуют, заставляют глубоко задуматься.

Если же упомянуть, к примеру, А. Бородянского с его тонким и грустным юмором, братьев Ибрагимбековых. чья национальная тематика в итоге становится интернациональной, колоритнейшие и бесконечно разнообразные по своей фантазии сценарии Р. Габриадзе, Ю. Клепикова с его одержимым и страстным письмом и других, названных несколькими страницами раньше, то станет ясно, какими большими и разнообразными по тематике, по жанру, по таланту возможностями располагает молодая сегодняшняя кинодраматургия. А если присоединить сюда отряд известных мастеров старшего поколения, прочно утвердившихся на своих позициях, то общая перспектива будет и того интересней. Природа же кинематографа такова, что сценарий умирает раз и навсегда — однажды, в фильме о д н о г о режиссера. Значит, драматург, как и, допустим, сапер, не имеет права ошибаться в выборе режиссера. Ибо с ошибкой всегда связана не жизнь, но смерть сценария. И чаще всего смерть позорная, так как по традиции все шишки на того, чья фамилия в титрах стоит первой. Сценарий по своей природе — бабочка-однодневка. И жаль, очень жаль, если эта «однодневка» не оставит в конечном результате — в фильме — никакого следа. Не оставит по не зависящим от нее причинам, хотя по начальной сути своей она и была прекрасна.

Интересно, бывали ли случаи, когда один и тот же сценарий ставился дважды? Не в один год, а, скажем, через десять-двадцать лет? И, естественно, другим режиссером? Насколько я помню, в отечественном кино такого прецедента не было. Проза или театральное произведение могут быть поставлены дважды — один раз в кино, второй раз на телевидении. Сценарий же — никогда. А нельзя ли было хоть однажды, ради эксперимента, поставить повторно поистине интересный сценарий, судьба которого по той или иной причине оказалась печальной? Ведь есть

и бывали случаи, когда великолепные сценарии снимались на недостойном уровне, и от этих неудач проигрывало искусство, проигрывало общество, зритель.

Попробовать!.. Думаю, экономический фактор здесь будет не противником, а союзником. Смотрят же зрители, и с интересом, одну и ту же пьесу, поставленную в разных театрах.

Не является ли готовность кинодраматургов откликаться на зов театров следствием такого вот кратковременного существования сценария в первозданном виде?.. Один мой знакомый драматург сказал, что любую возможность напечатать сценарий надо использовать мгновенно. «Потому, — сказал он, — что от нашей работы, по существу, ничего не остается». Он опять же имел в виду результат, который кинодраматург получает на экране. И я подумал, а надо ли добиваться публикации сценария, надо ли «использовать любую возможность» только для того, чтобы публика, читающая сценарий, подняла палец вверх и сказала: «Ах, вот, оказывается, как написано!..» Для чего, например, печатают пьесу? В меньшей степени — для чтива, в большей — для возможных последующих постановок. Для чего печатают прозу? Для того, чтобы читать и перечитывать. А для чего печатать сценарий? Только ли для того, чтобы родным, близким, друзьям сказать и п о к а з а т ь, как был испорчен этот замечательный сценарий и что я, автор, к этому чудовищу на экране не имею никакого отношения?! Только ли для этого?!

Думаю, все же не только для этого.

Лет несколько тому для меня стало полной и отрадной неожиданностью то, что сценарии, оказывается, читаются. Читаются активно, читаются весьма широкой публикой, публикой грамотной, заинтересованной, публикой п о н и м а ю щ е й.

В этом маленьком «открытии» действует не тщеславный момент, а желание иметь прямой — как говорится, из рук в руки — контакт с теми, ради которых ты творишь. Прямой, без искажающих тебя посредников!

Значит, все-таки литература?.. Да, литература. Но литература кинематографическая. Есть такая литература! И ее надо популяризировать, утверждать.

Достаточно ли тех публикаций раз в месяц, которые делает «Искусство кино»? Вместит ли в себя ежегодный «Альманах киносценариев» все те сценарии, которые пишутся авторами за год? А пишется их (считая телефильмы и не пошедшие в производство сценарии) несколько сотен! Так не пора ли подумать о других способах публикации сценариев, в том числе и сценариев, по тем или иным причинам не пошедших в производство? Журнал должен быть ежемесячным и литературно-сценарным! Только в этом случае сценарий из полуфабриката, служащего режиссеру и съемочной группе канвой для последующих вышивок, превратится в полноценное литературное произведение, только в этом случае кинолитература займет свое почетное (и положенное) место в ряду иных литературных видов.

Кинодраматург — профессия редкая и необычная. Кинодраматургом надо родиться — и подтверждением тому являются многочисленные примеры, когда тот или иной известный писатель из литературы приходит в кинематограф, и чаще всего такой приход заканчивается его окончательным уходом.

Кинодраматург — это призвание. И, судя по кое-каким статистическим данным, не такое уж частое. Как говорится, раз-два — и обчелся. И спокойно наблюдать, как не очень уютно живется в нашем удивительном искусстве тем, от кого идет первое слово, как наиболее интересных представителей нашего цеха уводят в смежные литературные цеха, по меньшей мере непродуктивно. Потери из малоощутимых могут стать ощутимыми сильно.

Л. И. Брежнев на XXV съезде КПСС сказал удивительные слова: «Настоящий талант встречается редко. Талантливое произведение литературы или искусства это национальное достояние».

Точнее и ярче, думаю, не сказать.

Николай Савицкий

Краски времени

К 30-летию Международного кинофестиваля в Карловых Варах

Тридцать лет назад в Марианских Лазнях, почти в самом центре Европы, еще не успевшей остыть после битв второй мировой войны, состоялась первая международная встреча кинематографистов семи государств. Скорее, это была серия просмотров по заранее составленной программе, чем международный фестиваль в строгом смысле слова.

Спустя два года кинофорум в Марианских Лазнях превратился в арену творческого соревнования национальных кинематографий. В его работе участвовали уже 16 стран, представивших почти 90 картин различных видов и жанров, в том числе — 26 игровых полнометражных. Большую премию получил тогда польский фильм «Последний этап», поставленный бывшей узницей «Освенцима», мужественной Вандой Якубовской; с этого момента ведет свой отсчет гуманистическая традиция кинофорума, сформулированная в его раннем лозунге — «За нового человека, за более совершенное человечество».

Шли годы. Число международных фестивалей множилось. Сложнее и совершеннее становился язык киноискусства. Кинематограф все чаще обращался к проблемам социально острым, масштабным, к явлениям современности и событиям истории, имеющим подчас общечеловеческое значение. Фестиваль в Карловых Варах (в 1950 году смотр было решено перенести сюда), приобретая все больший вес и международный престиж, последовательно стремился к выявлению важнейших, определяющих тенденций мирового кинопроцесса. Традиция широкой представительности крепла в Карловых Варах — от одного фестиваля к другому.

В печально памятные годы «холодной войны» фестиваль в Карловых Варах, оставаясь более десяти лет единственным в мире международным кинофорумом, проводимым в социалистическом государстве, принял на себя задачу консолидации сил прогрессивного мирового кинематографа, в первую очередь — киноискусства стран социализма.

Особо значителен тот факт, что произведения, проникнутые искренней верой в человека и заботой о будущем человечества, с самого начала неизменно завоевывали главные премии на конкурсе в Карловых Варах, вызывая широкий международный резонанс. Так складывалась одна из главных традиций карловварского киносмотра — традиция пропаганды идей демократии и социализма, социалистического искусства, социалистического образа жизни — наряду с широкой и действенной поддержкой честно мыслящих художников, чье творчество в условиях частнособственнического строя выражает устремления и надежды народных масс, передовой части общества.

После того как в 1959 году в Москве состоялся I Международный кинофестиваль, смотр в Карловых Варах стали проводить не ежегодно, как прежде, а раз в два года, чередуясь с Московским. С тех пор Москва и Карловы Вары как бы принимают эстафету друг у друга, демонстрируя глубокую общность целей и принципов двух фестивалей-братьев, подчеркнутую созвучием их девизов.

Сложность общественно-политической ситуации в Чехословакии в 60-е годы, вызванная активизацией правых сил, поддержанных международной реакцией, сказалась и на развитии национального кинематографа. Определенные трудности пережил в связи с этим и

Карлововарский фестиваль. Они — тоже часть его истории. А история не терпит пробелов, ее уроки поучительны, и не стоит их забывать.

Да, процесс кризисного развития в Чехословакии действительно отозвался «тревожными толчками» в фестивальных Карловых Варах. Однако фундамента киносмотра они не поколебали. Фестиваль сохранил свои принципы, свой стиль, свои традиции, наконец, — свой девиз... Шел 1970 год. Новое руководство чехословацкой кинематографии, облеченное доверием партии и государства, готовило XVII МКФ в Карловых Варах. Готовило одновременно с идеологической и организационной перестройкой всего кинодела, хорошо понимая политическую важность этого крупного международного мероприятия в стране, про которую реакционная зарубежная пропаганда распространяла всякие небылицы, к примеру, утверждая, что после 1969 года в Чехославакии образовался «культурный вакуум», а в кинематографе царят полный застой и неразбериха. Какой уж тут фестиваль!. Скептических прогнозов относительно предстоящего киносмотра было сколько угодно: не состоится, провалится, пройдет неинтересно и вяло... XVII Карлововарский фестиваль состоялся, открывшись точно в назначенный день. Не провалился: на нем встретились кинематографисты 22 государств (в 1968 году стран-участниц было 16). Прошел содержательно и активно — при высоком художественном уровне программ и четкой организации.

«Если бы у меня была девушка». Чехословакия, режиссер Штефан Угер

С тех пор минуло шесть лет. Многое изменилось за этот срок и в самой Чехословакии и за ее рубежами. Заметное оздоровление международного климата — прямое следствие миролюбивой внешней политики, согласованно и настойчиво проводимой социалистическим содружеством, — оказало благотворное воздействие и на международные культурные связи. Хельсинкские договоренности открыли новые возможности для обмена идеями и художественными ценностями между государствами с различным социально-экономическим строем. Правда, не всем эти перемены пришлись по вкусу. В мире действуют силы, которых дыхание «холодной войны» устраивает больше, чем дух Хельсинки. Другие не прочь воспользоваться разрядкой напряженности, как отмычкой, беззастенчиво вторгаясь во внутренние дела других стран. Но ведь они уже и сегодня не определяют погоду на нашей планете, а в будущем... Впрочем, вряд ли у них есть будущее.

...Карловы Вары, июль семьдесят шестого. На фоне старинного фасада гранд-отеля «Москва» — десятки государственных флагов стран — участниц XX Международного кинофестиваля. Они хорошо смотрятся вместе — нарядно, празднично. Они хорошо смотрятся рядом с лозунгом киносмотра — «За благородство во взаимоотношениях между людьми, за вечную дружбу между народами».

На церемонии торжественного открытия юбилейного Карлововарского генеральный директор государственного управления «Чехословацкий фильм» д-р Иржи Пурш огласил приветствие, направленное XX МКФ Генеральным секретарем ЦК КПЧ, Президентом ЧССР Густавом Гусаком. В приветствии, в частности, сказано: «Карлововарский фестиваль этого года проходит в то время, когда идея мирного сотрудничества шаг за шагом внедряется в отношения между государствами с различным общественным устройством. Развертываются усилия с целью последовательной реализации Заключительного документа Совещания в Хельсинки, суть которого состоит в максимально широком проведении политики мирного сосуществования, взаимного уважения, понимания и всестороннего взаимовыгодного сотрудничества между народами. Культура и искусство выполняют в этой благородной борьбе незаменимую роль.

Задача творческих и других работников кино состоит в создании произведений, обогащающих жизнь и мышление трудящихся, в содействии развитию культуры и в поисках художественными средствами правдивого, прогрессивного ответа на современные проблемы человечества».

Эти мысли встретили поддержку и одобрение в зале фестивального кинотеатра, где собрались многочисленные участники и гости смотра, представлявшие кинематографии сорока шести стран. Приветствие главы Чехословацкого государства было воспринято ими как красноречивое подтверждение глубокой заинтересованности руководства КПЧ и правительства социалистической Чехословакии в успехе кинофорума в Карловых Варах, в расширении международных контактов и сотрудничества в области кинематографии.

XX Карлововарский привлек рекордное за всю историю фестиваля число государств-участников, приславших в Чехословакию свои представительные делегации и фильмы. В течение четырнадцати дней на фестивальных экранах во всех видах программ, включая внеконкурсные, информационные и специализированные просмотры, репертуар массовых сеансов в Летнем кинотеатре и «Фильм-форум» (кинояpмарка), демонстрировалось более семисот полнометражных и около тысячи картин короткого метража. Такое количество лент не просмотришь и за год!.. Временами трудно было решить, чему отдать предпочтение, как распределить время «рабочего дня», начинавшегося обычно ранним утром, а заканчивавшегося иногда и за полночь.

Но что касается вполне понятного желания каждого из участников фестиваля «объять необъятное», то, как уже давно замечено, проблема эта из числа неразрешимых.

Кстати, сказанное приходится отнести и к этим вот заметкам. Не только описание некоторых из виденных фильмов, но и множество внеэкранных впечатлений — от встреч

с друзьями и коллегами по профессии, с трудящимися предприятий Западно-Чешской области, от знакомства с городом, комментарии к отдельным запомнившимся выступлениям участников «Вольной трибуны» и ежедневных пресс-конференций, как и многое другое, связанное с пребыванием на фестивале,— в немалой своей части останется за пределами статьи. Думаю, что фестивальный обзор предполагает сосредоточенность на главном: на рассказе о наиболее примечательных кинопроизведениях фестивальных программ.

Описывая творческий путь Стендаля, Анатолий Виноградов назвал свою книгу «Три цвета времени». Почему вдруг я вспоминаю об этом сейчас? По случайной ассоциации, возникшей, быть может, и не случайно. Время, в которое мы живем, какого оно цвета? Какие краски преобладают сегодня в пестром многоцветье действительности? Их великое множество — как в солнечном спектре. Цвета радости и отчаяния, любви и ненависти, зари и заката. Цвета будней и праздников, верности и предательства, войны и мира... Краски стремительно меняющегося времени, заполняя пространство экрана, наплывают одна на другую, спорят между собой, вспыхивают и тускнеют, смешиваются в самых неожиданных сочетаниях, рождая картину сегодняшнего мира, в которой доминирует цвет надежды, рожденной светлой силой разума...

Хозяева киносмотра выставили на конкурс три ленты: «Один сребреник», «Если бы у меня была девушка», «Бурлящее вино». Взятые вместе, они складываются в своего рода триптих, охватывающий события, совершавшиеся в Чехословакии за четверть века — со времени Словацкого национального восстания до кризиса 1968—1969 годов.

Вместе с другими чехословацкими фильмами, показанными в дни фестиваля в репертуаре внеконкурсной и информационной секций, а также — кинотеатров Карловых Вар и на «Фильм-форуме» («У моего брата отличный братишка», «Поезд до станции «Небо», «Лето с ковбоем», «Отель «Пасифик», «Русалочка»), они дают ясное представление о характере современного кинопроцесса в ЧССР. Этот процесс протекает в обстановке крепнущего единства Коммунистической партии и народа Чехословакии, решительно отверга-

«Один сребреник». Чехословакия, режиссер Ярослав Балик

ющего попытки западных кругов вмешаться во внутренние дела страны, в очередной раз предпринятые ими в связи с появлением антисоциалистического памфлета, так называемой «Хартии-77». Анализируя реакцию чехословацкой общественности на этот документ, содержащий клеветнические выпады по адресу правительства ЧССР, грубо искажающий суть политики, последовательно проводимой социалистическим государством и партией в интересах народа, орган ЦК КПЧ газета «Руде право» отмечала, что «Хартия-77» была единодушно осуждена абсолютным большинством населения ЧССР — и это показывает, насколько «возросло социалистическое сознание трудящихся, насколько жизненной, плодотворной и вдохновляющей является программа XV съезда КПЧ, которую мы успешно и целеустремленно реализуем» [1].

«Один сребреник», поставленный Ярославом Баликом по мотивам одноименного романа Зденека Плугаржа, переносит зрителя в Центральную Словакию в период подготовки антифашистского восстания. Это было время, когда гитлеровцы искусственно расчленили страну на так называемый протекторат Чехии и Моравии (оккупированные территории) и — марионеточное Словацкое государство, где существовала диктатура клерофашиста Тиссо.

...Высоко в горах работает артель из восьми лесорубов — чехи, словаки и один поляк. Их жизнь кажется полностью изолированной от остального мира и уж никак не связанной с деятельностью антифашистского подполья. Но это обманчивое впечатление...

К лесорубам пробирается Мартин Угер (Эмил Горват), студент-философ из Праги, скрывающийся от преследований гестапо. Сам того не желая, Мартин наводит фашистских агентов и их пособников из Словацкой гвардии на след коммунистов, до поры до времени поселившихся в горах и готовящихся к предстоящему восстанию. Юноша попадает между двух огней. В бригаде думают, что Мартин — доносчик, и тот, чтобы доказать свою честность, решает уйти из горного лагеря. Но местный лесник Ткач (Владо Мюллер), гестаповский соглядатай, заставляет его остаться и требует узнать, есть ли среди лесорубов коммунисты, выяснить их связи с антифашистским движением.

Мартин оказывается поставленным перед выбором: жить предателем или умереть. Он выбирает второе. Встретившись с Ткачом, он подходит к нему, сжимая в ладони серебряную монету, что дал ему на память один из «лесорубов», и гранатой подрывает себя— вместе с изменником. Артель, собрав припрятанное оружие, уходит дальше в горы, чтобы там дождаться начала восстания...

Ярослав Балик изображает своих героев не изнутри, а скорее всего на фоне событий, предшествовавших Словацкому национальному восстанию. Как и писатель Плугарж, режиссер хорошо знает обстановку в Словакии тех лет и особенности словацкого национального характера, за счет чего фильм приобретает черты ценного исторического свидетельства. Его создатели выделяют общность целей, которые были у чехов и словаков в годы войны, хотя их и разделяла формально проведенная государственная граница. Словацкое восстание и его подготовка являли пример подлинно интернационалистского взаимодействия народов: вместе со словаками и чехами в этом деле участвовали многие русские, украинцы, белорусы, поляки — представители двадцати национальностей. Это важнейшее историческое обстоятельство тоже не ускользает от внимания авторов.

Молодая словацкая кинематография переживает сегодня стадию динамичного развития. Братиславская студия «Колиба» наращивает темпы кинопроизводства; среди выпускаемых ею фильмов чаще, чем прежде, встречаются произведения, свидетельствующие об уверенном профессионализме их создателей, об их умении находить точные художественные решения, что можно заметить и на примере последней работы известного словацкого режиссера Штефана Угера «Если бы у меня была девушка».

---

[1] Цит. по публикации в газете «Правда», № 35, от 4 февраля 1977 г.

«Красная афиша»,
Франция, режиссер Франк Кассанти

Герой фильма — деревенский юноша Владо (Душан Тарагель), приехавший учиться в Братиславу, переживает сложный период нравственного и гражданского становления, который в его биографии совпал во времени с бурной политической борьбой в Чехословакии накануне победного февраля 1948 года. «Если бы у меня была девушка» — это не только драма неразделенной любви и обманутого доверия, но и драматический рассказ о поисках молодым человеком своего места в жизни,— о взаимоотношениях молодого поколения страны с поколением их старших товарищей, героями антифашистских и революционных битв, об умонастроениях различных слоев чехословацкого общества в первые годы после освобождения.

Тем не менее необходимо признать, что в отличие от лирической, интимной линии Владо, драматургически наполненной (автор сценария Милан Ферко) и развивающейся на экране естественно, поступки героя, связанные с обстоятельствами классовой борьбы в послевоенной Чехословакии, да и сами эти обстоятельства, выглядят схематично, смысл их раскрыт поверхностно.

Поверхностность и схематизм в заметной степени свойственны и картине Вацлава Ворличка «Бурлящее вино», экранизации романа Яна Козака «Святой Михаил». По жанру это — сатирическая комедия, отражающая некоторые аспекты общественно-политической ситуации в моравской деревне в период кризисного развития, летом 1968 года.

...В селе Палавицы нашлись люди, которые решили воспользоваться изменениями в хозяйственной политике государства, ослабившего в то время централизованный контроль

экономики, и создать винодельческий кооператив «Видрупа» — с целью составить конкуренцию уже действующему здесь предприятию и повысить свои личные доходы. «Видрупа», по мысли его организаторов, должен ориентироваться на внешний рынок. В качестве первого будущего клиента инициатор всей затеи Квасничка (Зденек Крызанек) привлекает австрийского предпринимателя Йозефа Грдличку (Иржи Вала), уроженца Палавиц. Только Грдличка на самом деле никакой солидной фирмы не представляет. Он просто мелкий жулик, сыгравший на корыстных чувствах бывших односельчан. Когда обман раскрывается, Квасничка и компания, уже подсчитывавшие барыши от будущих сделок, оказываются в глупейшем и жалком положении...

При очевидных недостатках картины, стилистически неровной, уделяющей слишком много внимания чисто развлекательным моментам, надо отметить последовательность, с которой выражена основная мысль авторов: Запад в известный период предлагал Чехословакии фальшивые ценности — только склонные к авантюрам, морально нечистоплотные или наивно-недальновидные люди могли ими прельститься. Причем, в отличие, скажем, от «Бегемота» или картины «За рулем враг», где тоже рассматриваются ситуации кризисного времени, «Бурлящее вино» — фильм менее дидактичный и прямолинейный, а популярная форма комедийного жанра наверняка расширяет «адрес» ленты, усиливая ее воздействие на зрителя.

●

...Красный цвет, цвет крови,— извечный символ борьбы. «Красная афиша» — так назвали свой фильм Франк Кассанти и его соавтор по работе над сценарием Рене Ришон. Картина представляла кинематограф Франции на XX МКФ в Карловых Варах.

...21 февраля 1944 года в помещении отеля «Континенталь» в Париже двадцати трем участникам Сопротивления, среди которых была одна женщина, зачитали смертный приговор фашистского военного трибунала. На следующее же утро двадцать два осужденных, многие из которых не были французами, были расстреляны, а женщина, Ольга Банчич, обезглавлена 10 мая в тюрьме Штутгарта. Позднее Луи Арагон посвятит им стихи, в которых будут такие слова: «Их было двадцать три.. чьи сердца перестали биться до срока...» Их были миллионы...

События прошлого воссозданы авторами фильма в форме театрального представления, организуемого молодежной самодеятельной труппой, привлекающей к участию в своей работе оставшихся в живых иностранцев, в годы войны присоединившихся к французскому Сопротивлению.

Бессмертие героев-антифашистов — лейтмотив фильма. В прологе, на фоне затемненного кадра, неизвестные голоса ведут следующий диалог:

— Послушайте, не забывайте, что это произошло более тридцати лет назад; кое-кто из нас тогда еще и не родился...

— Тридцать лет — это не такой уж давний срок, чтобы забыть, что они тоже когда-то родились и почему они погибли.

— Я не о том. Просто я спрашиваю себя, как мы станем о них говорить, как их покажем: ведь мы о них почти ничего не знаем...

— Мы пойдем от исторических фактов — и их история станет нашей историей [2].

Так авторы подготавливают зрителя, с самого начала открыто декларируя свой подход к теме. Они говорят от имени поколения, никогда не знавшего ужасов фашизма, но сознающего свою причастность к прошлому, подлинно героическому, которому они платят дань высокого уважения.

Фильм тридцатилетнего коммуниста Франка Кассанти — примечательное, обнадеживающее явление в кинематографической и общественной жизни Франции. Да и не только Франции. За последние годы в Европе стали появляться ленты, которые, будучи сюжетно связаны со второй мировой войной, оккупацией, Сопротивлением, оказались по своей идейной концепции оторванными от истори-

[2] «Cinéma», № 216, p. 122—124.

«Вся президентская рать». США, режиссер Алан Пакула

ческой правды. Они не только искажают ее, но, что еще более тревожно, пытаются поставить под сомнение социальный смысл, гуманистическое содержание, побудительные мотивы и истинные цели антифашистской борьбы.

Авторы «Красной афиши» пошли по принципиально иному пути — и на этом пути они не одиноки. Подобно Рене Жильсону, снявшему документально-публицистическую, глубоко правдивую картину «Бригада», они уважительно и вдумчиво относятся к фактам, терпеливо отыскивают новые детали, проливающие дополнительный свет на события, которые сегодня уже на десятилетия отдалены от нас (отдельные этапы такого поиска показаны прямо на экране), и, обобщая их в своеобразной художественной форме, приходят к единственно возможным — для всякого честного художника — и верным выводам. Они настойчиво подчеркивают интернациональный характер движения Сопротивления, сплотившего людей разных убеждений — в едином стремлении избавить мир от нацистского бедствия. И не случайно по ходу действия картины в кадре звучат и французские партизанские песни и наши, ставшие хорошо известными далеко за пределами родины: «Катюша», «Одинокая гармонь», «Подмосковные вечера»... «Красная афиша», независимо от несколько непривычных и порой затрудняющих ее восприятие композиционных и иных стилистических приемов, — цельное и последовательное по своей идейной направленности произведение.

В нем есть искренность и страстность достоверного повествования — как о днях минувших, так и о днях нынешних, о юношах и девушках, представляющих ту, лучшую, часть французской молодежи, что свято хранит верность памяти отцов, памяти миллионов известных и безымянных героев России, Польши, Югославии, других стран, выстоявших в смертельной схватке с гитлеризмом, дорого заплатив за победу.

Остается добавить, что «Красная афиша» получила в Карловых Варах премию «Розы из Лидиц», одну из наиболее почетных наград фестиваля, обычно присуждаемую здесь выдающимся кинопроизведениям, направленным против войны и фашизма.

Другая кинематографическая держава, Соединенные Штаты Америки, уже не в первый раз не принимала участия в официальной программе карлововарского киносмотра, и это, естественно, ни для кого не было неожиданностью. Позиция Госдепартамента и Американской киноассоциации (МПАА) в отношении фестивалей, проводимых в социалистических странах, хорошо известна: эти два влиятельных института, правительственное ведомство и частная организация, контролирующие международные связи американского кино, под любым предлогом стараются в последнее время воспрепятствовать показу фильмов национального производства на конкурсных экранах как Карловых Вар, так и Москвы. Чести им это явно не делает, не говоря уже о том, что многие продюсеры и кинокомпании США попросту игнорируют их недальновидную, чтобы не сказать больше, политику, определенно идущую вразрез с основными положениями Заключительного акта Совещания в Хельсинки, под которым стоит и подпись президента Соединенных Штатов.

Зрители XX Карлововарского имели возможность познакомиться с несколькими американскими лентами, созданными в последние годы, из которых наибольший интерес представляла экранизация бестселлера Карла Бернстайна и Боба Вудворда «Вся президентская рать» режиссера Алана Пакулы. Бернстайн и Вудворд, бывшие еще три-четыре года назад рядовыми и мало известными за пределами узкого журналистского круга сотрудниками «Вашингтон пост», приобрели в США популярность благодаря проведенному ими расследованию «Уотергейтского дела».

Наша печать подробно писала о последствиях этого беспрецедентного происшествия. Интересный анализ Уотергейта — как явления, непосредственно связанного с внутренней политикой и внешнеполитическим курсом Соединенных Штатов при президентах Джонсоне и Никсоне, содержится в послесловии Станислава Кондрашова к книге «Американская жизнь», мемуарным записким Джеба Магрудера, занимавшего в разгар уотергейтских событий важный пост в никсоновской администрации. «Когда Уотергейт ставят рядом с Вьетнамом, — пишет Кондрашов, — речь идет не просто о сопоставимых по величине американских кризисах, но и о связи между ними. Это две кульминации послевоенного развития Соединенных Штатов, их политики. Вьетнамская авантюра — внешнеполитическая кульминация, подорвавшая «самонадеянность силы», которую осуждал сенатор Уильям Фулбрайт, отбившая охоту и упоение, с которыми американский империализм брался за роль мирового полицейского. Уотергейтский скандал — это своеобразная внутриполитическая кульминация. Методы «холодной войны» были взяты на вооружение внутри страны, в борьбе за Белый дом, в соперничестве двух буржуазно законных, лояльных системе партий. Братом-близнецом мирового жандарма стал домашний шпион, сующий нос не только к коммунистам, не только в антивоенные и леворадикальные организации, но и в штабы и оффисы партнеров-соперников по двухпартийной системе» [3].

«Вся президентская рать» избегает столь определенных заключений. Фильм снят как репортаж о «пресс-расследовании» — с подробным показом методики его проведения и разнообразных перипетий, которые выпадают на долю энергичных героев Роберта Редфорда и Дастина Хоффмана, чьими прототипами явля-

---

[3] С. Кондрашов. В зеркале Уотергейта. — «Иностранная литература», 1977, № 1, стр. 244.

ются Вудворд и Бернстайн. Этот репортаж вполне достоверно передает атмосферу всеобщей подозрительности, тотальной слежки, постоянного страха (вспоминается «Подслушивание» Копполы), в которую погружены люди, так или иначе причастные к «большой политике». Поначалу речь идет о рядовых функционерах из аппарата Белого дома, из комитета по проведению избирательной кампании республиканцев 1972 года, у которых журналисты выуживают нужные им сведения. Опрашиваемые ведут себя так, как будто каждую секунду чувствуют у себя на затылке недреманное око опасных соглядатаев. Все, вроде, ясно: они лишь мелкие сошки, за которых некому заступиться, они целиком зависят от своих работодателей, боятся выдать их секреты, хотя и сознают, что их гражданский долг — помочь выяснению истины, а закон при этом должен быть на их стороне. Но в том-то и состоит важнейший урок «Уотергейтского дела», в свое время ошеломившего американскую общественность: оно неопровержимо доказало, что гражданские права, якобы гарантированные конституцией, никому в США не гарантированы, включая и лиц высокого общественного ранга. О том, что ЦРУ, ФБР, частные сыскные бюро сплошь и рядом прибегают к самым грязным (хотите — называйте их «неконституционными») приемам, осуществляя слежку за рядовыми американцами, профсоюзными активистами, либерально настроенными

«Семейный портрет в интерьере».
Италия, режиссер Лукичо Висконти

деятелями науки и культуры, подслушивая телефонные разговоры, похищая личные архивы, просматривая почту, было известно всегда. А вот когда выяснилось, что даже видный сенатор, кандидат в президенты от демократической партии, тоже не огражден от вмешательства современных «рыцарей плаща и кинжала» в свою частную жизнь и политическую деятельность, это по-настоящему ошеломило. Фильм Пакулы не умалчивает и об этом, называя вещи своими именами и не пользуясь именами вымышленными, когда дело касается самых крупных фигур, замешанных в Уотергейте.

И тем не менее лента, снятая большей частью в строгом протокольном стиле, отразившая и некоторые из менее известных, но существенных обстоятельств Уотергейта, не дает ответа на многие вопросы, которые естественно возникают у зрителя. Более того, в трактовке Пакулы, надо полагать, совпадающей с концепцией книги, по которой создавался сценарий, уотергейтская афера выглядит случайностью, случайно же и всплывшей на поверхность. Встав на такую точку зрения, остается уверовать, будто важнейшие события национального масштаба — отставка вице-президента США, а затем и главы государства — явились следствием усилий... двух предприимчивых газетчиков, действовавших на свой страх и риск.

Обнажать корни Уотергейта целиком явно не входило в намерения тех, кто финансировал и осуществлял постановку «Всей президентской рати», хотя надо признать, что внешняя сторона событий изображена в картине вполне достоверно и даже в известной мере смело.

На пресс-конференции, устроенной по случаю показа «Всей президентской рати» в Карловых Варах, продюсер фильма г-н Кобленц из фирмы «Уорнер бразерс» заявил, что компания, заинтересовавшись предложением Роберта Редфорда, решила снять картину о приключениях двух удачливых журналистов — не более того. «Мы не комментируем события, — добавил Кобленц, — и в этом смысле наш фильм не является политическим».

«В этом смысле» — пожалуй... Однако по самому материалу и по ассоциациям, которые неизбежно рождаются во время просмотра, «Вся президентская рать» — произведение политического кино, хотя его создатели и оперируют в узком диапазоне обобщений. Сам факт появления такого фильма в США симптоматичен.

Люди на Западе хотят и имеют право знать, что же на самом деле представляет собой система, в условиях которой они живут, и системе, при всей отлаженности ее охранительных механизмов, не всегда удается полностью игнорировать это законное право.

Права человека... Как много и часто разглагольствуют о них сегодня те, кому это меньше всего к лицу! Сколько самозванных «защитников» гражданских свобод берутся за перо, подходят к микрофонам мощных радиостанций, принимают эффектные позы перед телекамерами и, хорошо изображая благородное негодование, призывают бороться за права человека. Упорно распространяя клевету и дезинформацию о мире социализма, где, по их понятиям, отсутствуют демократические свободы, авторы этих инсинуаций упорно закрывают глаза на тот факт, что у их же соотечественников нет, например, свободы от капиталистической эксплуатации — основного условия полноценного человеческого существования, а свободы, которые на самом деле охраняются в интересах меньшинства буржуазным государством, нередко оборачиваются для его рядовых граждан настоящей жизненной трагедией. И вырисовывается за нею трагедия общества, лишенного подлинных, а не мнимых свобод.

Об одной из таких трагедий, о трагедии честного человека, ошельмованного, доведенного до отчаяния гангстерами от «свободной печати», и рассказывает новая работа известного западногерманского режиссера Фолькера Шлендорфа «Поруганная честь Катарины Блюм». Картина была показана в информационной программе карлововарского киносмотра.

Героиня ленты Катарина Блюм (Ангелика Винклер) никогда не занималась политикой. Политика попросту не интересовала молодую

женщину из крестьянской семьи, после окончания школы и неудачного раннего замужества перебравшуюся в Кельн, где она работает прислугой в домах состоятельных людей. Не исключено, что Катарина так и прожила бы всю свою жизнь, почти не заглядывая в газеты, ограничивая свой круг чтения несколькими сентиментальными романами и детективными книжонками (придет время — и полиция обнаружит у Блюм именно эти «подрывные издания», когда будет искать марксистскую литературу...), а круг привычных занятий — скучной работой, перемежаемой скромными развлечениями в обществе друзей и дальних родственников, танцами в кафе и домашними вечеринками. Но на одной из таких вечеринок она познакомится с Людвигом Геттеном, приятным молодым человеком, случайно (запомним эту деталь) попавшим в дом тети Эльзы, крестной матери Катарины, и уже на следующий день после этой встречи двух одиноких людей, понравившихся друг другу с первого взгляда, Катарине Блюм придется читать газеты ежедневно, всякий раз раскрывая их со страхом и отвращением...

«Поруганная честь Катарины Блюм» напоминает о проблемах серьезных и наболевших, существующих, кстати сказать, не в одной только Федеративной Республике Германии, но и в любом буржуазном государстве. Просто в ФРГ — в силу некоторых специфических обстоятельств — эти проблемы приобрели особую остроту.

По отношению к стране, в которой имеет

«Ксала».
Сенегал, режиссер Сембен Усман

место широко распространенная и справедливо осуждаемая демократической общественностью практика «запретов на профессии», в которой деятельность компартии, прогрессивных политических организаций постоянно наталкивается на всякого рода ограничения и препятствия со стороны местных и федеральных властей, а с другой стороны, абсолютно открыто функционирует разведывательно-пропагандистский центр «Радио либерти» и громадная империя короля «желтой» прессы Акселя Шпрингера ведет непрерывную массированную атаку, обрабатывая общественное мнение в духе ненависти к коммунизму, к странам социалистического содружества, — по отношению к такой стране вполне резонно задать вопрос: существует ли там вообще свобода убеждений и к т о в Федеративной Республике практически может осуществлять свои права, записанные в конституции, в частности, — воспользоваться свободой слова?

Фильм Шлендорфа несет довольно исчерпывающий и убедительный ответ на этот вопрос.

...Катарина Блюм ни сном ни духом не ведала, что ее случайный знакомый дезертировал из бундесвера, растратив какие-то казенные суммы. Геттен действовал в одиночку, не будучи связанным с какой бы то ни было организацией или партией, и вообще совершил скорее воинское и должностное, нежели уголовное преступление. Н е политическое — во всяком случае. Все это прекрасно известно и полиции. Однако, напав на след Людвига и незаметно сфотографировав его у дверей квартиры Катарины, полиция, при поддержке армии, организует охоту за ним в таких масштабах, будто дело касается главаря банды опаснейших террористов или преступного синдиката. Причем — и это весьма существенно — полицейские, специализирующиеся по уголовным преступлениям, и те, кто занимается слежкой за леворадикальными элементами и настоящими террористами, работают рука об руку. Почему так? Да очень просто. Первым выгодно списать на Геттена целый ряд преступлений, раскрыть которые они не в состоянии. Задача вторых сложнее и имеет явно политическую подоплеку: доказать, что Геттен принадлежит к подпольной организации анархистов или марксистов (и то и другое годится!), и следовательно, речь идет об антигосударственной деятельности.

Не секрет, что власти ФРГ используют активность всякого рода левацких групп и группировок, время от времени совершающих акты террора и саботажа, как благовидный предлог для запугивания обывателей, для нагнетания в стране такой атмосферы, в которой можно, якобы в силу необходимости, усилить и ужесточить преследование прогрессивных сил, не имеющих никакого отношения к «левому» экстремизму. В этом им всегда готова помочь реакционная печать, охотно раздувающая любую сенсацию, если она дает хоть малейшую возможность спровоцировать очередной приступ антикоммунистической истерии. А если такой возможности нет, ее необходимо выдумать... Жертвой подобных методов и становится героиня «Поруганной чести...».

Сперва за нее берется полиция: все-таки Геттен был в доме у Блюм. Обыск в квартире. Изнурительные допросы. У следствия уже есть готовая версия. Блюм — сообщница Геттена (а она была с ним знакома всего несколько часов...). Связная в банде террористов — ее малолитражка прошла за год подозрительно много километров (а Катарина просто любила одинокие автомобильные прогулки за город...). Ей хорошо платили за работу — на заработок прислуги не купишь, например, такое дорогое кольцо, какое есть у нее (а кольцо — подарок поклонника, человека, не вызывающего ни малейших подозрений...). Версия рассыпается — и Катарина остается на свободе. Но тут в игру вступают репортеры из Газеты — символически-собирательное обозначение шпрингеровских изданий.

Газетчикам наличие веских доказательств не обязательно. Им нужна сенсация.

Следствие по делу Блюм еще только началось, а заголовки на первой полосе Газеты уже сообщают:

«Катарина Блюм — член левоэкстремистской группировки»,

«Ее родители — коммунисты»,

*«Автобус».
Турция — Швейцария,
режиссер Бай Окан*

«Блюм вела аморальный образ жизни» и тому подобное...

Какой-то напористый репортер проникает даже в больницу, где после тяжелой операции находится мать Катарины Блюм. Всего несколько минут — и готов новый «разоблачительный» материал. Правда, он обошелся дороговато: мать Катарины, не выдержав потрясения, умирает...

Жизнь несчастной женщины превращается в непрерывный кошмар. Оставаться дома ей больше невмоготу — Катарина вынуждена прятаться в чужой квартире. Здесь она даст свое последнее «интервью».

...В убежище Катарины Блюм появляется сотрудник Газеты — Теттес, преуспевающий, самоуверенный и предельно циничный тип. Он явился, чтобы купить у Катарины «ее историю», а заодно — и переспать с нею. Ведь **такой**, как она, все равно — с кем... Теттес приближается к неподвижно сидящей женщине. Наглая ухмылка на его лице — как последняя капля, переполняющая чашу. Неловко поднимая пистолет, случайно найденный в доме, Катарина Блюм в упор стреляет в Теттеса.

Полностью картина называется «Поруганная честь Катарины Блюм, или Как возникает насилие и к чему оно может привести». Только насилие может толкнуть нормального человека, никогда не прикасавшегося к оружию, на убийство. В данном случае — насилие изощренное, безжалостное, методичное, покрываемое законом...

«Нет человека, который был бы как Остров сам по себе...» Строчка из Джона Донна, часть эпиграфа, который Хемингуэй предпослал своему лучшему роману, вновь и вновь вспоминалась во время просмотра «Семейного портрета в интерьере», последнего фильма, который суждено было завершить Лукино Висконти, великому мастеру итальянского кино. Нет людей-островов! Есть материк — человечество, планета людей. И потому любая попытка индивидуального сознания отгородиться от жизни — с ее борьбой и страданиями, разочарованиями и надеждами — заведомо обречена. Жизнь все равно настигнет, всюду достанет, приблизится — решительно и неумолимо.

Главный герой фильма Лукино Висконти, пожилой профессор-искусствовед (Берт Ланкастер), уединенно живет в своей огром-

ной и безлюдной, как пустыня, квартире в центре Рима. Книги, любимые полотна, альбомы репродукций, старинная, со вкусом подобранная мебель — и постоянно опущенные жалюзи на окнах. Одиночество добровольного затворника. Ему нет никакого дела до жизни, которая существует где-то там, за толстыми стенами его дома-крепости. Он всегда сторонился большого и беспокойного мира, предпочитая ему узкий и тихий мирок интимных переживаний и утонченных интересов обеспеченного интеллектуала. В нем он замкнулся давно и наглухо.

С женой профессор расстался, кажется, много лет назад. Лишь изредка его посещает прекрасное видение-воспоминание (Клаудиа Кардинале), но он тотчас гонит прочь этот исчезающий отблеск угасшего чувства. Ни детей, ни родственников, ни дружеских привязанностей нет в его жизни. Безвременье войны и фашизма он переждал за океаном, в далекой Америке. Ныне время для него остановилось. Висконти ненавязчиво, но определенно подчеркивает это обстоятельство безошибочно выбранными деталями — от мелких предметов обихода и старомодных манер профессора до общей атмосферы действия, начинающегося в замедленном темпе, статичнозамкнутого, происходящего как бы в реторте с прозрачными, но непроницаемыми стенками.

Однако как, в сущности, хрупки и ненадежны эти стенки! Насколько неустойчиво противоестественно-рационалистическое равновесие ущербного бытия! И сколь широк и многозначен смысл изящной, но жестокой параболы, рожденной поэтическим воображением художника и его доскональным знанием действительности!

В своем последнем интервью, данном по случаю варшавской премьеры «Семейного портрета», Висконти говорил, что основная тема фильма — «это расплата, постигшая поколение, которое не сумело и не желало найти равновесие между моралью и политикой...» [4]. В многослойной художественной структуре произведения с большей или меньшей степенью полноты раскрываются и другие мотивы. Режиссер свободно оперирует целым набором философских категорий, находя необычайно выразительные пластические и иные образные эквиваленты таких понятий, как свобода и необходимость, корысть и великодушие, жизнь и смерть наконец. Но в центр он действительно помещает проблему ответственности человека, никогда не совершавшего безнравственных, в привычном смысле этого слова, поступков, в душе — преданного гуманистической идее, но в то же самое время глубоко безнравственного, разъедаемого едва ли не самым страшным и отвратительным из всех людских пороков, пороком равнодушия.

Некоторые критики сочли «Семейный портрет в интерьере» произведением автобиографичным. В том же, цитированном выше, интервью Висконти категорически отверг подобное толкование фильма, заявив, что его профессор — «раб собственного эгоизма». Сам он никогда таким не был! Он всегда искал сближения с людьми, жаждал их понимания, а лучшее из созданного Висконти пронизано мыслью и чувствами художника-гуманиста, глубоко озабоченного судьбами человечества.

Профессор из «Семейного портрета» тоже придет к озабоченности участью других, оказавшись на обломках своей рухнувшей, до основания разрушенной духовной обители. В какой-то момент он со щемящей тоской в сердце ощутит, что и эта наглая, невежественная буржуазка маркиза Бьянка Бромонти (Сильвана Мангано), и ее любовник Конрад Хюбель (Хельмут Бергер), вызывающе красивый молодой человек, занятый преступным бизнесом, и юная Льета (Клаудиа Марзани) с ее ангелоподобной внешностью и рано проявившимися порочными наклонностями, и жалкий жених Льеты Стефано (Стефано Патризи), сын промышленника, поддерживающего неофашистов, что все они, нежданно-негаданно вторгшиеся в, казалось бы, раз и навсегда упорядоченный быт равнодушного отшельника, — его семья. Семейный портрет в интерьере... И не случайно предсмертную записку, адресованную профессору, Конрад подпишет: «Ваш сын». Все они — его дети, небла-

[4] «Последний разговор с Висконти». — «Фильмови новини», 1977, № 1, стр. 14.

«Дачная зона».
Болгария, режиссер Эдуард Захариев

гополучные близкие, от которых он однажды отрекся, но укрыться-то не сумел! Теперь ему придется заплатить по счетам сполна: страдать их болью, разделять их отчаяние, разом и любить их и ненавидеть.

При кажущейся отвлеченности философских построений Висконти в фильме ощутима живая связь с реальностью, озабоченность автора вопросами конкретно злободневными. Дело не только в том, что, к примеру, в Конраде угадывается юноша, который в жаркие дни молодежных бунтов шестьдесят восьмого года строил баррикады, разбирая мостовую в Латинском квартале (теперь там гладкий асфальт...), а где-то за кадром маячит зловещая фигура маркиза Бромонти, наводящая на воспоминания о «черном князе» Боргезе, пытавшемся организовать в Италии фашистский переворот. Связь этой ленты с жизнью простирается дальше примет внешнего жизнеподобия и прозрачных аллюзий. Лукино Висконти обращается к людям с призывом к единению, к защите человечности, смело вскрывает пустоту форм бездуховного буржуазного существования, шаткость его устоев, распад связей, историческую обреченность. Это и делает «Семейный портрет в интерьере» подлинно актуальным произведением гуманистического киноискусства.

Панорама западного кинематографа, широко развернутая на экранах XX МКФ в Карловых Варах, выглядела пестро, разнообразно и — впечатляюще, ибо в подавляющем большинстве оказались здесь фильмы, которые — при заметной неравноценности своих художественных качеств — выражали идеи протеста против войны и насилия: «Каждый умирает в одиночку» (ФРГ), «Последний поезд» (Ни-

дерланды), «Камера № 0» (Греция), «Асы в небе» (Великобритания), «Старое ружье» (Франция), «Винтовка с оптическим прицелом» (США).

Здесь были картины, решительно осудившие бесчеловечную «мораль» частнособственнического общества, раскрывающие драму людей, которые не могут или не желают примириться с нормами буржуазного бытия: «Иисус из Оттакринга» (Австрия), «Почтенные люди» (Италия), «Анна и волки» (Испания), «Сцены супружеской жизни» (Швеция).

Здесь не было лент, унижающих человека, обезоруживающих его перед лицом многосложных проблем современного мира, подрывающих веру в собственные силы и лучшее будущее.

Фестиваль еще раз показал на примерах, вполне наглядных и красноречивых, что вопреки экономическому и идеологическому давлению, которое неизбежно ощущает на себе всякий честный и прогрессивно мыслящий художник, вынужденный работать в условиях капиталистического производства, в кинематографе Запада существуют и получают дальнейшее развитие позитивные, демократические и антибуржуазные тенденции, традиции социально активного реалистического киноискусства.

●

Кинематографии стран Латинской Америки и Азии впервые выступили на карлововарском киносмотре на рубеже 40—50-х годов. В 1948—1950 годах в Марианских Лазнях, а затем в Карловых Варах показывались фильмы мексиканского режиссера Эмилио Фернандеса — «Рио Эскондидо», «Макловия», «Мексиканская девушка». В дальнейшем зрители карлововарского форума регулярно получали возможность знакомиться с наиболее примечательными явлениями в кинематографической жизни латиноамериканского континента, например, с творчеством мастеров бразильского «чинема ново».

Кино Азии участвовало в Карлововарском фестивале на протяжении практически всей истории этого форума, с самого начала отказавшегося от «элитарного» принципа формирования программ с ориентацией только на продукцию ведущих кинематографий Европы и США.

Почти до конца 50-х годов Карловы Вары оставались единственным местом проведения международного конкурса, в котором могли участвовать кинематографисты Народной Кореи, Демократической Республики Вьетнам, Монгольской Народной Республики.

Карлововарский фестивальный экран видел многие работы прогрессивных японских режиссеров — Сацуо Ямамото, Тадаси Имаи, Канэто Синдо, Со Ямамуро. Здесь в свое время дебютировали — как участники международного смотра — кинематографии Индонезии и Шри Ланки.

С начала 60-х годов кино молодых африканских государств — Алжира, Верхней Вольты, Камеруна, Мали, Нигерии, Сенегала, Туниса — все более уверенно заявляет о себе в программах Международного кинофестиваля в Карловых Варах.

Внимание Карлововарского фестиваля к творчеству кинематографистов стран «третьего мира» представляет собой, таким образом, давнюю и устойчивую традицию. Начиная с XIII МКФ (1962), она находит свое отражение и в организационных формах смотра: в Карловых Варах регулярно проводится Симпозиум молодых кинематографий и начинающих творческих работников кино стран Азии, Африки и Латинской Америки. В 1972 году фильмы Симпозиума получили право участия в конкурсе — наравне с лентами основной программы киносмотра. Тем самым было подчеркнуто важное значение этого мероприятия, призванного способствовать успешному развитию передового киноискусства «третьего мира».

XX Карлововарский фестиваль продолжил и укрепил эти традиции. На Симпозиуме демонстрировались фильмы Афганистана, АРЕ, Индии, Ирака, Кипра, Турции, Сирии. В основной конкурсной программе были картины, созданные алжирскими, индийскими, сенегаль-

«Сиротка».
Венгрия, режиссер Ласло Раноди

скими, тунисскими, турецкими, японскими кинематографистами. Широко был представлен в конкурсе кинематограф социалистических государств Азии и Латинской Америки — Монгольской Народной Республики, Социалистической Республики Вьетнам, Республики Куба. Кинематографисты советской Средней Азии показали в Карловых Варах «Белый пароход» Чингиза Айтматова и Болота Шамшиева. Значительное количество лент, появившихся в последние годы в афро-азиатских и латиноамериканских странах, вошло в репертуар информационной секции. Кроме того, в рамках фестиваля прошли Утренники африканской кинематографии, кино Шри Ланки, специальные просмотры в Дни солидарности с народом Чили, участники которых посмотрели фильмы, рассказывающие о национальной трагедии и борьбе чилийцев за демократию, против гнета фашистской хунты: «С кулаками на пушки» Гастона Анселовичи и Орландо Либберто, «Венсеремос» Камила Пиксы, Зденека Сметаны и Станислава Ремеша, «Сердце Корвалана» Романа Кармена.

●

Алжирский конкурсный фильм «Номады» (автор сценария и режиссер Сид Али Мазиф) начинается эпизодом, в котором студенты, приехавшие из города к скотоводам, номадам, агитируют их вступать в кооператив. Да и в целом картина поставлена и снята как агитационный киноплакат, разъясняющий аграрную политику народного государства.

В центре повествования — судьбы трех братьев из семьи небогатого скотовода, более чем скромное благополучие и даже самое существование которой всегда зависело от «доброй воли» крупного скотовладельца Лахдара, нещадно эксплуатировавшего десятки таких же бедняков, как Али (Мохамед Шуих), Лаид (Ахмед Када) и Мохамед (Мохамед Гельдасни)... Умирает глава семьи, разделив поровну между тремя сыновьями небольшое стадо овец. Прежде это стадо кое-как кормило семью, но

его трети явно не хватит, чтобы каждый из наследников мог сводить концы с концами. Братья должны решать, как им быть дальше — и каждый выбирает свой путь. Али продает доставшуюся ему долю стада, переезжает в город и начинает там работать возчиком. Лаид вступает в кооператив. Мохамед не желает отказываться от старых привычек и идет на поклон к Лахдару, чтобы тот взаимообразно пополнил его стадо.

Сид Али Мазиф хорошо знает среду и обычаи кочевников — картина отличается достоверным изображением быта и характеров номадов, но не в этом состоит главное ее достоинство. Важно, что автор фильма открыто и заинтересованно выражает собственную точку зрения на происходящее, выступая за радикальное решение социальных проблем, с которыми сталкиваются ныне в Алжире вчерашние батраки, скотоводы, владеющие небольшими стадами и крохотными земельными наделами. Правительство, осуществляя земельную реформу, предлагает им путь коллективного хозяйствования, поддерживает организацию кооперативов, выделяет для них пастбища и кредиты. Покончить со старым и строить новую жизнь общими усилиями, опираясь на поддержку государства,— вот единственно верное решение, которое должны принять номады, если они хотят выбиться из нищеты и отсталости.

На такой вывод настраивают своего зрителя создатели ленты. Ни Али, поселившийся в каморке в трущобном квартале, где у него есть плохонький транзистор (роскошь для бывшего кочевника), но часто нечем поужинать, ни Мохамед, которого алчный Лахдар хочет закабалить, превратив в пастуха чужого стада, не смогут пробиться к лучшей жизни. В городе слишком много безработных, чтобы рассчитывать на приличный заработок, а лахдары пока еще достаточно сильны, чтобы можно было заставить их отказаться от разбойничьих методов эксплуатации.

Однако, собравшись вместе, можно одолеть и Лахдара и прогнать его холуев, поломавших ограду кооперативного пастбища: в короткой схватке льется кровь, но Лаид и его товарищи все же побеждают — овцы мироеда не будут пастись на их земле. Кооператив постепенно становится на ноги. Уже построена новая школа, купальня для скота, есть хорошие пастбища. Скоро построят дома, много домов — навсегда расстанутся номады с кочевым образом жизни...

На экране все это выглядит убедительно, хотя временами фильму и недостает драматизма, равнозначного тем драматическим моментам действительности, на которые опирается сюжет. Но в общем его события складываются в искренний и последовательный по мысли рассказ с ясной моралью в финале. Область, где находится кооператив Лаида, поразила засуха. Нечем кормить скот. Овцы вот-вот погибнут — и тогда существование кооператива окажется под вопросом. В трудный час на помощь приходит государство. Из города прибывают машины, груженные тюками сена, и члены кооператива с радостными возгласами начинают сбрасывать их на землю. Один из рабочих, поддев на вилы целую копну, застывает в победной позе. Через весь этот стоп-кадр тянется ярко-красными буквами выведенная надпись: «Мы должны трудиться сообща!»

Наглядная агитация. Пусть несколько прямолинейная, но очень доходчивая. Думаю, что в Алжире и в ряде других молодых независимых государств, где могут встретиться похожие ситуации, многие посмотрят этот фильм с интересом и пользой для себя. В этом смысле картина успешно выполняет свою задачу, и одну из главных премий XX МКФ, присужденную «Номадам» членами Международного жюри в Карловых Варах, можно считать заслуженной оценкой труда алжирских кинематографистов.

Специальную премию жюри получил на карлововарском смотре сенегальский фильм «Ксала», поставленный Сембеном Усманом, видным деятелем культуры Черной Африки, писателем и режиссером, — по мотивам своего одноименного романа.

Центральный персонаж картины Эль Хаджи Абду Кадер Бей — африканец, занимающий у себя на родине довольно высокое положе-

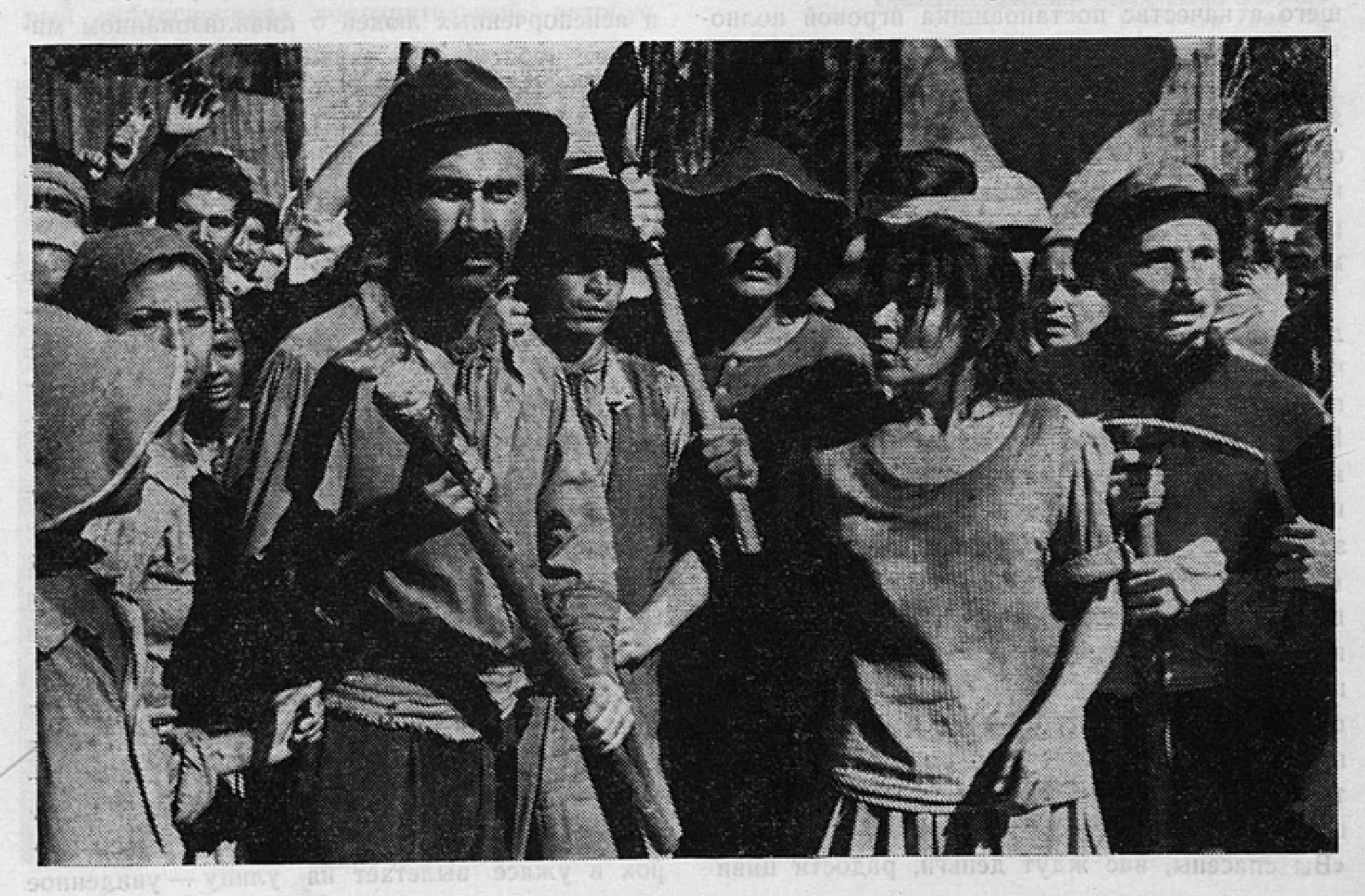
ние в общественной иерархии. Преуспевающий предприниматель, он имеет связи в правительственных кругах и пользуется заметным влиянием в среде национальной буржуазии, которая еще сохраняет приверженность некоторым старинным предрассудкам и племенным обычаям, что сегодня выглядит просто дико.

Так, Эль Хаджи, разъезжающий в «мерседесе» последней модели,— многоженец. Две женщины, живущие в отдельных виллах, считают его своим мужем. А он тем временем женится на третьей, которая по возрасту — ровесница его дочери. После пышно отпразднованной свадьбы новобрачные уединяются — и тут с Эль Хаджи происходит конфуз. Здоровый пятидесятилетний человек внезапно обнаруживает, что он стал неполноценен как мужчина. На языке уолов «ксала» означает «импотенция».

Незадачливый многоженец впадает в уныние. Забросив все дела, он начинает ходить по колдунам и заклинателям, предлагая щедро заплатить им за помощь. Колдуны обещают исцелить Эль Хаджи, и действительно, через некоторое время он чувствует себя лучше. Но тут выясняется, что за время болезни его бизнес пришел в упадок, и он не только потерял большую часть своего состояния, но и лишился расположения влиятельных друзей и коллег. Ему не из чего даже заплатить знахарям, а те в отместку грозят ему ксалой.

Притча Усмана символична. Речь идет не о курьезном происшествии с одним человеком, а о состоянии целой привилегированной прослойки нуворишей и бюрократов, сформировавшихся за десять-пятнадцать лет в ряде стран африканского континента, идущих по капиталистическому пути. Позиция принадлежащих к этой прослойке во многих отношениях межеумочна: их личные корыстные интересы находятся в конфликте с интересами широких на-

«Кантата о Чили».
Куба, режиссер Умберто Солас



родных масс внутри страны; отказываясь от действительно ценного в культурном наследии своего народа, они тянутся к роскоши, копируют быт европейцев, но при этом зачастую выглядят смешно и нелепо. Они — нежизнеспособное новообразование, продукт переходного этапа в общественном развитии стран, покончивших с колониальной зависимостью, но еще не полностью изживших наследие колониального прошлого, питательную среду для таких, как Эль Хаджи. Об этом и говорит со злой иронией Сембен Усман.

Когда экран международного фестиваля не только дает новые впечатления и информацию, вовлекая тебя в многодневный киномарафон непрерывных просмотров, но и дарит удачу открытия нового, не случайно запоминающегося имени, это редкая и особенно ценная удача. Такое открытие, хочется думать, состоялось на XX МКФ в Карловых Варах, когда на конкурсе Симпозиума был показан фильм молодого турецкого режиссера, живущего в Швейцарии,— «Автобус» Байя Окана, дебютировавшего в качестве постановщика игровой полнометражной картины.

На пресс-конференции Окан рассказывал журналистам, что свой сценарий он написал, отталкиваясь от невыдуманной истории, происшедшей лет семь назад. Этому легко поверить, хотя и страшно думать, что т а к о е возможно в действительности...

...Пустынная, слегка припорошенная снегом дорога в горах. Из-за поворота выползает обшарпанный автобус, его фары с трудом пробивают неплотный предутренний туман. Внутри ежится от холода группа легко и бедно одетых мужчин. Это безработные турки, покидающие родину в поисках заработка. Их девять. Десятый — водитель (Огюз Арлас), он же — проводник, взявшийся за немалое для кармана бедняков вознаграждение перевезти их через всю Европу и помочь устроиться в далекой скандинавской стране. Зовут его Ахмед Текин, и судьбы изнуренных нищетой и лишениями людей, которых он посадил в свой на ходу разваливающийся экипаж, целиком теперь в его руках. «Вы спасены, вас ждут деньги, радости цивилизации...» — тоном ярмарочного зазывалы вещает Текин, когда граница Турции остается позади.

...В конце долгого путешествия — Стокгольм. Текин останавливается посередине большой площади, забирает у сидящих в машине паспорта и последние деньги и, строго-настрого наказав носу не показывать из автобуса до своего возвращения, уходит — якобы для того, чтобы «все устроить». Аферист, обманувший доверчивых земляков, конечно, не вернется. Паспорта он выбрасывает в ближайшую урну, деньги перекладывает в свой бумажник. А в автобусе его терпеливо и тихо ждут за закрытыми шторами окнами. Ждут час, другой — целый день. К ночи, почуяв неладное, измученные голодом и жаждой обитатели автобуса воровато, поодиночке покидают свое ненадежное пристанище. Тут-то и начинается главное, ради чего был задуман и снят фильм.

Выведя своих героев на улицы ночного Стокгольма, режиссер сталкивает девственные представления темных, но от природы добрых и неиспорченных людей о цивилизованном мире, их простые, но верные понятия о разрешенном и запретном с грязью, изобретательным пороком, холодной жестокостью и циничным равнодушием к чужой беде, столь показательными для современной буржуазной цивилизации.

Первое впечатление одного из турок (его играет сам режиссер, а всего в картине заняты только три профессиональных исполнителя) — парочка, занимающаяся любовью в телефонной будке. Парень в смущении бросается прочь от этого ошарашивающего «контакта с цивилизацией». Потом в общественном туалете к нему привязывается долговязый гомосексуалист (Бьорн Гедда), но неискушенный молодой человек принимает его ухаживания за дружеское участие. Тем более, что он так в этом нуждается...

Вдвоем они оказываются в кафе, где собравшиеся сперва смотрят порнофильм, а затем наблюдают за конкурсом «плейбоев», завершающимся показательным половым актом на маленькой, хорошо освещенной сцене. Турок в ужасе вылетает на улицу — увиденное

просто не укладывается у него в голове...

В картине есть эпизоды, когда обезумевших от голода и постоянного страха эмигрантов травят, как животных, подвыпившие обыватели, приманив их резиновыми муляжами съестного. Одного из них убивают на темных задворках какого-то кабака — просто так, забавы ради. И еще одна, лаконичная, но, пожалуй, самая жуткая сцена: парень из автобуса, заблудившийся в незнакомом городе, встречает утро, скорчившись от пронизывающего насквозь ледяного ветра, на каменном парапете набережной. Неожиданно последние силы оставляют его — и он падает в воду. Легкий всплеск — и тишина, только льдинки чуть покачиваются на потревоженной поверхности. Был человек — и нет его. А прохожие деловито снуют мимо, не замечая или не обращая внимания, что в двух шагах от них оборвалась человеческая жизнь...

...Злоключения оставшихся в живых завершаются (или только еще начинаются?) в полицейском комиссариате, ко входу в который отбуксировали подозрительный автобус, несколько дней простоявший на площади. Автобус тут же идет под пресс. Удары огромной могучей машины — впечатляющий звуковой ассонанс с выражением страха и отчаяния, застывшим на лицах задержанных. Они тоже попали «под пресс» — и бог весть, что будет с ними дальше.

Фильм Байя Окана, бесспорно, одно из самых ярких и социально острых кинопроизведений, участвовавших в творческом соревновании XX Карлововарского. Свои премии ему присудили международное жюри СИДАЛК, которое на этот раз работало под председательством советской актрисы Софико Чиаурели, и жюри Международной федерации киноклубов.

Таких картин, как «Номады», «Ксала», «Автобус», в афро-азиатском и латиноамериканском кино пока единицы. Но они-то и намечают главную перспективу развития пере-

«Когда мы встретимся вновь».
Социалистическая Республика Вьетнам,
режиссер Трен Вю

дового киноискусства «третьего мира», участвующего в борьбе народов за демократию и социальный прогресс; именно эти, связанные с действительностью живыми и прочными нитями произведения определяют значительность его вклада в мировой кинопроцесс. А не слащавые развлекательные поделки, вроде «Пробователя грибов» (Мексика), где экзотические «открыточные» пейзажи перемежаются со скабрезными сценами в духе массовой коммерческой кинопродукции Запада. И не душещипательные мелодрамы, вроде картины «До конца жизни» (АРЕ), где вооруженная борьба арабских народов против израильской агрессии — лишь расплывчато данный фон для пустой, но опять-таки очень «красивой» сентиментальной истории...

Участники и гости кинофорума в Карловых Варах вместе с членами международных жюри отдали свои симпатии и высоко оценили не эти, а другие картины, серьезные, общественно значимые, нужные и понятные миллионам простых людей на африканском, азиатском и латиноамериканском континентах. В этом ряду — «Посредник» и «Барабан Чома» (Индия), «Деревня» и «Босоногий Ген» (Япония), «Хроника огненных лет» (Алжир), «Новый фашизм» (Ирак), «Кипр-74 — глазами детей» (Кипр), «Позор» (Сирия), «Сатана» (Нигер), «С кулаками на пушки» (Патриотические силы Чили). Иначе и быть не могло на Карлововарском фестивале, провозгласившем своей миссией поддержку «выдающихся кинопроизведений, которые по своему художественному содержанию и форме, в соответствии с духом фестивального лозунга, способствуют развитию киноискусства»[5].

●

Наиболее содержательную и яркую часть конкурсной программы юбилейного Карлововарского фестиваля составили фильмы стран социализма. Их проблематика и художественный уровень дают представление о широте жанрово-тематического диапазона, в котором работают сегодня художники социалистической кинематографии, обобщая материал исторического прошлого и современности, об активности их поисков в области выразительных средств. При всем разнообразии стилистики этих произведений и индивидуального почерка отдельных мастеров они позволяют говорить о глубокой общности основных тенденций в социалистическом киноискусстве, обусловленной принципиальным совпадением идейно-художественных задач, единством общественно-политических целей — основы нашей братской сплоченности, а также о дальнейшем развитии исторического процесса сближения социалистических наций.

Повышенный интерес к человеческой личности, к характеру современника, чьи черты раскрываются во взаимодействии с факторами социальной, политической, экономической жизни; объективное освещение событий истории и сегодняшней действительности с классовых, партийных позиций; интернационалистский, гуманистический подход к проблемам общечеловеческой значимости; исторический оптимизм, вера в правоту коммунистических идей и неисчерпаемость созидательных возможностей социализма; ясное понимание общих закономерностей и конкретных особенностей современной эпохи, ее противоречий и характера движущих сил мирового развития — таковы главные аспекты этой общности. Они, так или иначе, обнаруживают себя в любом значительном произведении социалистического кинематографа, что подтвердилось и в дни XX МКФ в Карловых Варах.

Конкурсный фильм НРБ «Дачная зона» (автор сценария Георгий Мишев, режиссер Эдуард Захариев) свидетельствует о зрелости социального мышления болгарского кино, сделавшего за последние пять-шесть лет качественный рывок вперед в направлении художественной разработки наиболее острых, спорных и актуальных проблем современной действительности.

Своими успехами кинематограф Болгарии во многом обязан усилиям молодежи, недавно начавшей самостоятельный путь в искусстве. И авторы «Дачной зоны» не имеют очень боль-

---

[5] Регламент XX Международного кинофестиваля в Карловых Варах, статья 1.

«Ярослав Домбровский».
Польша, режиссер Богдан Поремба

шого творческого стажа, но они быстро заняли прочное положение в национальном кино.

«Дачная зона» — сатира на мещанство, подвергнутое создателями фильма уничтожающей критике. На новое мещанство, представляющее собою рецидив и модификацию старой мещанской морали, вступающей в конфликт с нравственными нормами социалистического образа жизни.

В семью Йонковых собираются гости, чтобы проводить в армию их старшего сына. Ужин в кругу друзей, знакомых, соседей по дачному поселку. Какие уж тут конфликты, кипение страстей! Откуда бы взяться психологической разработке характеров, углубленному анализу социального феномена? Все это в фильме есть!

Осуждение туповатой сытости, потребительского отношения к жизни, уродливого желания обзавестись собственностью, которая всего лишь элемент престижа, а не средство сделать свою жизнь счастливее и интереснее, унизительное заискивание перед важным гостем, большим начальником, нравственная глухота и равнодушие к окружающим, едва прикрытое миной показного участия, — все это тоже есть в фильме.

Только не нужно думать, будто Мишев и Захариев смотрят на вещи безнадежно — отстраненно злорадствуют по поводу показанного на экране. Местами они действительно сгущают краски, злоупотребляя гротеском, не везде органичным структуре жанра, а отдельные характеры в их картине карикатурно однозначны и потому куда менее убедительны и интересны, чем образы, наделенные диалектически-противоречивыми качествами.

Однако «Дачная зона» — это не пустая издевка, не крик отчаяния, а умное предостережение художника современнику, свидетельство озабоченности социалистического искусства негативными отклонениями от главной линии со-

циально-нравственного развития общества, здорового и жизнеспособного.

«За благородство во взаимоотношениях между людьми...» Строчка фестивального девиза могла бы послужить эпиграфом к фильму «Сиротка» («Ничья дочка»), поставленному режиссером из ВНР Ласло Ранодн; он же, вместе с Юдит Элек, — автор сценария по одноименной повести Жигмунда Морица, крупнейшего венгерского прозаика и драматурга конца XIX — середины XX столетия.

Критика иногда определяет стиль Морица как «лирический реализм», одновременно отмечая его склонность к натуралистическим описаниям, приближающимся к опасной грани, за которой начинается самоцельное изображение жизненных уродств и жестокости.

Следуя за автором книги, создатели фильма этой грани не пересекают. В картине, блестяще снятой одним из лучших венгерских операторов Шандором Шарой («Сиротка» отличается, на мой взгляд, самыми удачными и оригинальными пластическими решениями из всех, что можно было увидеть в Карловых Варах в прошлом году), немало сцен, заставляющих содрогнуться, но они существуют не сами по себе, а передают атмосферу предвоенной Венгрии — повесть появилась в 1940 году, — которая на самом деле была пропитана жестокостью, злобой, торжеством силы, грубо подавлявшей человеческое достоинство.

...Высокое чистое небо, яркие краски лета, полевые цветы, освещенные солнцем. На фоне этого красивого пейзажа мы впервые видим очаровательную девчушку, улыбчивую, ровно загорелую, со множеством веснушек на обветренном лице. Она и сама — как полевой цветок. У кого же поднимется рука обидеть такое славное, совершенно беззащитное создание, нанести ему хотя бы и малый вред!

Чере не просто обижают. Над нею постоянно издеваются: заставляют ходить все лето нагишом и полуголодную — пасти целый день коров. А когда она украдет с бахчи арбуз, «приемный отец» вложит ей в ладошку раскаленный докрасна уголек. Пусть-де запомнит: воровство — самый страшный грех в деревне.

Чере убегает из деревни, снова попадает в приют, оттуда — на хутор, снова — в чужой дом. И снова испытания, еще более страшные, чем раньше, выпадают на ее долю.

...Поздно ночью, оставшись одна в хлеву, Чере сооружает что-то вроде маленького алтаря и, запалив две соломинки вместо свечей, молит мать и отца взять ее к себе. Где-то должны же и у нее быть родители!.. Огонь жадно лижет стены сарая — к утру хутор выгорает дотла. В пламени погибает и Чере...

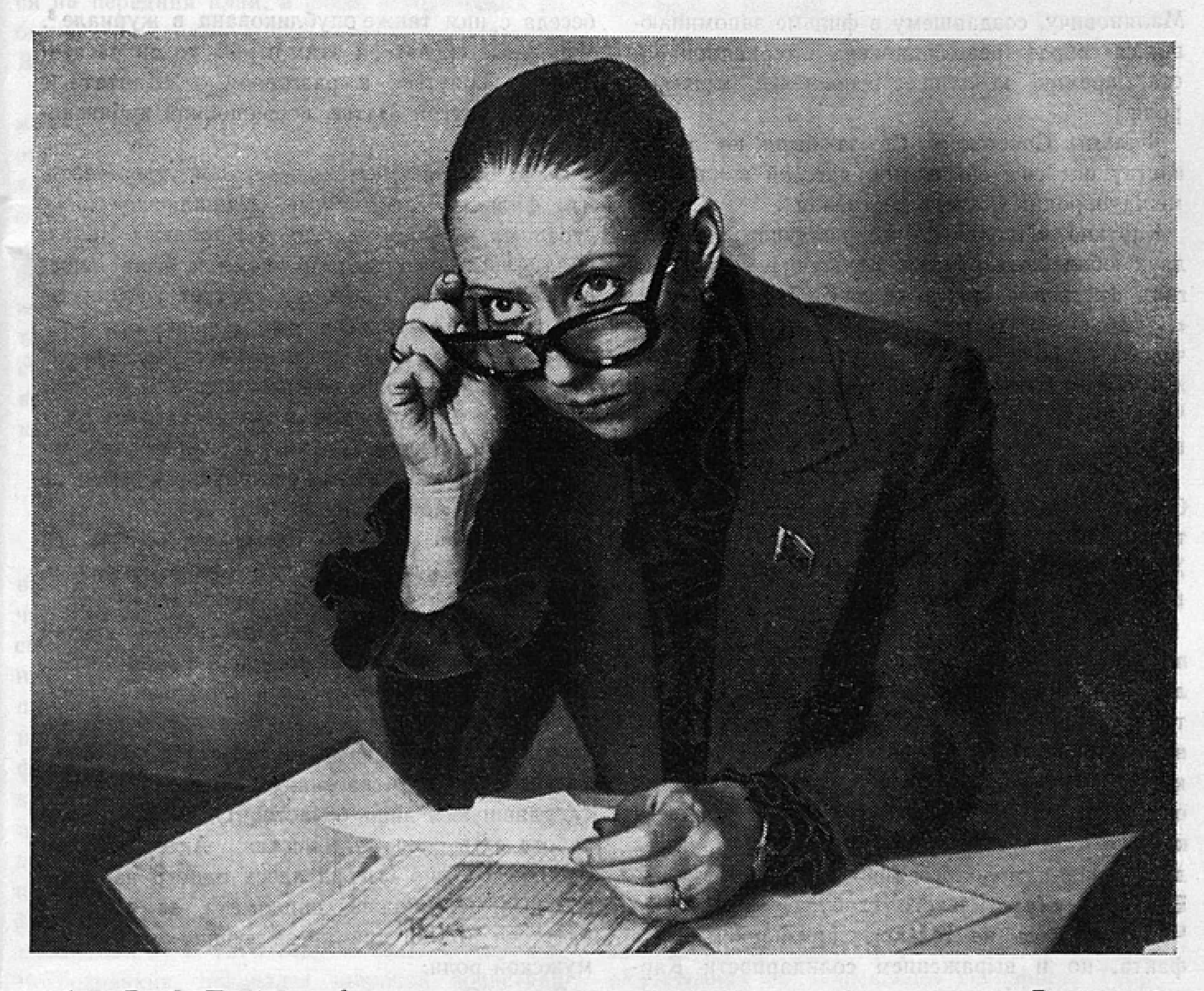
«Сиротка» — пример эмоционального кино. Путь воздействия фильма на зрителя — через потрясение к катарсису. Философия произведения порой уклоняется в область абстракций, не имеющих видимых связей с социальной действительностью, но в то же время гуманистическая направленность картины, осуждающей низкую корысть и злобу людскую, не может быть взята под сомнение.

●

Просмотр советской конкурсной картины «Прошу слова» проходил при целиком заполненном зале фестивального кинотеатра. Смотрели ее внимательно, с живым интересом, а пресс-конференция советской делегации, на которой выступили режиссер-постановщик Глеб Панфилов и исполнительница центральной роли Инна Чурикова, продолжалась более полутора часов — один из рекордов фестиваля. Но это была не только самая длительная, но и наиболее содержательная, прошедшая при высокой активности собравшихся встреча с журналистами многих стран из всех, что состоялись в дни киносмотра.

Перед началом сеанса Панфилов высказывал опасения, что переводчики, в распоряжении которых были только чешские субтитры, заметно сокращавшие диалог, не смогут донести до зрителя без потерь слова его героев. Какие-то потери действительно были, однако не приходится сомневаться, что идейное содержание фильма было верно понято подавляющим числом участников и гостей фестиваля и принято ими с горячим одобрением.

Наш журнал уже печатал обширные и интересные материалы, посвященные последней



«Прошу слова»
СССР, режиссер Глеб Панфилов

работе Глеба Панфилова [6], что делает излишним ее комментарий в настоящей статье. Хочу тем не менее подчеркнуть, что на юбилейном XX фестивале в Карловых Варах наше киноискусство вновь было представлено достойно, произведением не просто добротным или удачным, а во многих отношениях выдающимся; его участие в конкурсе такого представительного международного кинофорума, как карлововарский, вне всяких сомнений способствовало росту мирового престижа советского кино.

В Карловых Варах в прошлом году демонстрировались и другие советские фильмы: «Калина красная» Василия Шукшина (внеконкурсный показ), «Они сражались за Родину» Сергея Бондарчука (секция информации), уже упомянутые выше «Белый пароход» и «Сердце Корвалана». Польская Народная Республика участвовала в конкурсе картиной «Ярослав Домбровский» (автор сценария Юрий Нагибин, режиссер Богдан Поремба), в создании которого активно участвовали и наши кинематографисты. (Международное жюри присудило Зигмунту

[6] См. беседу О. Евгеньевой с Глебом Панфиловым и Инной Чуриковой в «ИК», 1976, № 4 и рецензию А. Липкова на этот фильм, «ИК», 1977, № 2.

Маляновичу, создавшему в фильме запоминающийся образ революционера-интернационалиста, премию за лучшее исполнение мужской роли.)

Фильмы Советского Союза были по достоинству оценены зрителями, прессой и членами международных жюри фестиваля.

Картина «Прошу слова» получила одну из двух юбилейных премий, идущую в списке наград фестиваля сразу же за Большой премией. «Белый пароход» был удостоен премии Союза чехословацко-советской дружбы, а «Они сражались за Родину» — награды, присуждаемой Чехословацким союзом борцов против фашизма.

Кроме того, советским кинематографистам Софико Чиаурели и Вячеславу Тихонову были торжественно вручены юбилейные награды XX Международного кинофестиваля в Карловых Варах.

Наши читатели уже знают, что Большая премия юбилейного Карлововарского фестиваля была присуждена кубинскому фильму «Кантата о Чили» режиссера Умберто Соласа. Кинематография революционной Кубы может, таким образом, занести в свой актив победу на одном из самых представительных мировых киносмотров, свидетельствующую о крупных достижениях молодого кино острова Свободы. Вручение «Хрустального глобуса» «Кантате о Чили» явилось не только признанием этого факта, но и выражением солидарности Карлововарского фестиваля, всех его участников с героическим чилийским народом, ибо картина Умберто Соласа — это гневное обличение империалистической реакции и насилия; содержание этого подлинно интернационалистского произведения боевого киноискусства перекликается с борьбой народов Чили и всего «пылающего континента» за демократию и социальный прогресс.

На страницах «Искусства кино» об этом фильме подробно писал советский режиссер Шухрат Аббасов [7]. Сравнительно недавно Умберто Солас был гостем нашей редакции — беседа с ним также опубликована в журнале [8]. Что касается автора этих строк, то он рассчитывает вернуться к разговору о «Кантате о Чили» в другой статье, посвященной кубинскому кино.

Было бы, разумеется, неверным утверждать, что фильмы, показанные социалистическими странами в прошлом году в Карловых Варах, обладали только достоинствами и были лишены недостатков, о которых следует упомянуть. На это обстоятельство уже обращалось внимание в ходе анализа отдельных произведений. И если сейчас я возвращаюсь к этому снова, то — с единственной целью: сохранить объективность оценок, будучи уверенным, что заинтересованная и доброжелательная критика не может быть понята превратно.

Конкурсный фильм Румынии «Игра со смертью» («Сквозь пепел империи») не лишен, как мне кажется, известных просчетов. Авторы ленты, сюжет которой хронологически связан с завершающим этапом первой мировой войны, сделали попытку проследить сложные перемены в психологии людей, вовлеченных в историческое развитие огромного масштаба, но занимающих при этом пассивную позицию. Попытку, удавшуюся лишь отчасти... Однако и в этой работе есть свои достоинства. Актер Георге Динице хорошо сыграл здесь одного из центральных персонажей, дипломата, за что был удостоен второй премии за лучшее исполнение мужской роли.

Лента Социалистической Республики Вьетнам «Когда мы встретимся вновь» (авторы сценария Бенх Бао, Вуонг Дан Хсан, режиссер Трен Вю), получившая одну из главных премий смотра, — произведение художественно зрелое. В картине использован оригинальный прием: народные песни, звучащие с экрана, постепенно наполняются новым содержанием — по мере того как вьетнамский народ все шире развертывает борьбу против французских колонизаторов. Но основу сюжета составляет интимная драма героев (разрушенная любовь и брак по принуждению), и фольклорно-романтические мотивы выдвигают-

---

[7] Шухрат Аббасов. Раздумья после Ташкентского фестиваля. «ИК», 1977, № 3.

[8] См. «ИК», 1976, № 12.

ся на передний план, а связь исторических событий 30-х годов с судьбами сегодняшнего Вьетнама прослеживается нечетко.

Общий итог участия социалистической кинематографии в XX Международном Карлововарском фестивале — Большая премия «Хрустальный глобус» и еще 16 наград, полученных фильмами наших стран по решению различных международных жюри и национальных общественных организаций ЧССР. Весомый итог, красноречиво свидетельствующий о могучих творческих возможностях, о динамичном поступательном развитии социалистического киноискусства, важной составной части мировой культуры социализма.

●

XX Международный кинофестиваль в Карловых Варах успешно справился со своими задачами. Фестиваль прошел как впечатляющий смотр прогрессивного мирового киноискусства и способствовал консолидации сил, выступающих за мир, демократию, социальный прогресс и свободу народов. Фильмы, показанные на фестивальных экранах, отвечали идеям его девиза «За благородство во взаимоотношениях между людьми, за вечную дружбу между народами», свидетельствуя о дальнейшем упрочении передовых тенденций в мировом кинематографическом процессе. Международный киносмотр, проходивший в 1976 году в социалистической Чехословакии, отличался широкой представительностью, содержательностью программ; в его работе активнее, чем в прошлые годы, участвовали развивающиеся кинематографии стран Азии, Африки и Латинской Америки. Фестиваль продемонстрировал крепнущее единство братских стран социализма и углубление их международных культурных связей в широких масштабах. Все это неоспоримо свидетельствует об активном, динамичном характере кинофорума в Карловых Варах, отвечающего коренным интересам развития социалистического и прогрессивного мирового киноискусства и имеющего хорошие перспективы на будущее.

Карловы Вары — Москва

Валерий Кичин

Широкий экран Варны

Заметки о XIV фестивале болгарского кино

На этот раз Варна ждала своего традиционного праздника два года. Фестиваль, который всегда привлекал наше внимание и уже не раз заново открывал нам болгарское кино и его мастеров, сменил свой статус ежегодного на двухгодичный, повысив критерии при отборе фильмов. Он стремится представить ленты, в которых отразились действительно ведущие тенденции художественной мысли, движение общества и его проблемы, — фильмы, в высокой степени отвечающие девизу фестиваля — «За неразрывную связь кино с народом!».

Девиз выражает сложившуюся тенденцию. На передовые рубежи болгарское кино вывело именно его умение очень чутко улавливать новое в общественном сознании, в развитии социализма в стране, стремление глубоко осмыслить процессы современности.

Напомню о том, как остро и проблемно отразился в болгарских фильмах стремительный процесс индустриализации. Напомню картину предыдущего, XIII Варненского фестиваля, «Крестьянин на велосипеде» сценариста Георгия Мишева и режиссера Людмила Киркова. В нем исследовались психологические истоки и последствия миграции сельского населения в города. Проблема животрепещущая, типичная для современной Болгарии. Буквально на ходу она порождает проблемы новые, сопутствующие. Это проблемы роста, неизбежные и несомненно острые, требующие для своего исследования особенной ясности и конструктивности художнических позиций. Острота постановки вопроса соединилась с боевой бескомпромиссностью и в фильме Георгия Мишева и Эдуарда Захариева «Перепись зайцев». Оба фильма стали не просто событиями эстетической жизни, но явлениями общественными.

Именно здесь лежат точки соприкосновения, объединяющие кинематографии социалистических стран, при всем их стилистическом разнообразии. Гуманизм социалистического киноискусства, его стремление рассмотреть сложные процессы современности с позиций человека нового общества, позиций активных и созидательных, позволяют ему обращаться к проблемам любой остроты, не теряя ни оптимизма, ни конструктивности позиции.

Все эти качества в высокой степени свойственны болгарскому кино. XIV Варненский фестиваль, фестиваль национальной кинематографии, предложил на своем экране действительно широкую панораму современного мира. Он обращался к истории — чтобы яснее понять современность. Он переносил нас в Испанию тридцатых годов, предлагая поразмыслить о том, что есть истинный гуманизм. Литературные творения прошлого, прочитанные экраном, оказывались глубоко необходимыми нам сегодня. Советско-болгарская лента «Солдат из обоза» обращалась к теме исторически сложившейся дружбы двух братских народов. Картина «Циклоп» погружала нас, вслед за ее героем, командиром подводной лодки, в пучины мирового океана, чтобы там, в нейтральных водах, на «ничейной территории», стала еще очевиднее ответственность каждого из нас за судьбы мира. А потом экран вновь возвращал нас на землю сегодняшней Болгарии, в круг людей улыбчивых, ценящих юмор, знающих вкус и толк в труде, заставляя нас и волноваться, и радоваться, и размышлять вместе с ними, и может быть, даже чуточку в них мысленно перевоплощаться — настолько характеры, дела и заботы людей на экране были близки зрительному залу.

Можно спорить о конкретных качествах того или иного фильма, об эффективности избранных в каждом случае художественных средств, но сама эта панорама, эта раскованность в обращении со временем и географией, это стремление всегда, на любом материале сделать движущим центром произведения живую современную мысль были неотделимы от варненского экрана, широко распахнутого в мир.

Когда мы думаем о прошлом...

Мы привыкли к цветному кино. Мы знаем: если краски на экране меркнут — это подобно барабанной дроби в цирковом оркестре, — сейчас будет нечто важное, нечто требующее особого, сосредоточенного внимания.

В черно-белом четырехугольнике экрана туманные тени прошлого. Хроника 1925 года. Взрыв в софийском кафедральном соборе «Святая неделя». Вот он, развороченный, черный, мертвый. Тени живых торопливо таскают носилки с тенями погибших. А может быть, это несовершенство киносъемки... Сам ритм движений — уже там, по ту сторону истории.

Хроникальные кадры не редкость в современном игровом кино. Фильму не только историческому, но прежде всего политическому они придают особую достоверность. Нам предъявили факт истории — все, что пойдет вслед за хроникальными кадрами, мы воспринимаем как аргумент авторов в их интерпретации события. Фильм заранее настроен на повышенную емкость. Хроника, вклеенная в начало ленты, заряжает ее энергией.

Сценарист Анжел Вагенштайн и режиссер Людмил Стайков в своей картине «Дополнение к закону об охране государства» развернут предысторию событий в соборе «Святая неделя».

Двадцатые годы были для Болгарии окрашены в мрачные тона. После военного переворота 1923 года в стране воцарилась фашистская диктатура. Политические убийства, шантаж, репрессии, «черные списки», заведенные на всех, кто подозревался в причастности к антифашистскому движению, стали определять общественный климат. И тогда перед коммунистической партией, находящейся в подполье, встала проблема выбора тактической линии.

Была избрана тактика террора — ответить насилием на насилие. Это была тактика людей искренних и мужественных, единых в своей ненависти к фашизму, но не возвысившихся еще до постижения ленинской стратегии революционной борьбы. Антифашистское Сопротивление в Болгарии начинало свой путь трагически, заплатив за ошибки тысячами жизней. Взрыв ка-

федрального собора, организованный людьми самоотверженными, но продиктованный политической близорукостью, стал поводом для жестокой расправы с антифашистским движением в стране. Это был акт отчаяния, а отчаяние плохой помощник в борьбе.

Фильм Вагенштайна и Стайкова делает зримой диалектику политической мысли. Сложность событий полувековой давности он рассматривает с высоты истории — решения, поступки, деяния, рожденные благородным, но необдуманным порывом, путаницу лозунгов, когда возвышенная цель уже не столько освещала путь, сколько слепила глаза, и нетерпеливое стремление к ней мешало видеть и выбирать дорогу.

По своей стилистике эта двухсерийная лента продолжает традиции таких документальных драм, как «Шестое июля» Карасика. Ее динамика — это прежде всего динамика мысли. Ее масштабность — это масштабность раздумий. Все параметры фильма определяются «драмой идей», разворачивающейся перед нами.

Фильм насыщен судьбами и событиями, но среди них нет случайных, существующих лишь на уровне сюжета. Каждое востребовано мыслью. Спор позиций. Напряженные поиски революционной тактики в условиях, когда правительство выбрало своим оружием самое трусливое и подлое — террор... Льются елейные речи с парламентских трибун. И звучат выстрелы, инспирированные властями, — на улицах, из-за угла, в поездах, в тишине больничных палат...

Рационалистичное и эмоциональное тесно переплелись в драматургии и режиссуре фильма. Четко определены, увидены как бы с высоты политические группировки, ясно заявлены их

«Дополнение к закону об охране государства». Режиссер Людмил Стайков

платформы. Многонаселенность повествования и четкость расстановки движущих сил не исключают, однако, психологизма в обрисовке отдельных фигур: принцип фильма — максимальная емкость каждой из микроновелл, составляющих мозаику и фильма и эпохи. Именно такая структура и обусловливает почти романное по сложности переплетение смысловых и стилистических пластов картины. Внутри каждой новеллы нам дано постичь субъективные черты героев и их мотивы, углубиться в их драмы — так мы приходим к сочувствию. И потом, когда повествование вновь вынесет нас над событиями, к панорамам иных, исторических масштабов, когда мы увидим наглядно, как на карте, столкновение политических сил, — мы уже не сможем оценивать движение этих сил однозначно. Заблуждение героев откроется нам как заблуждение трагическое. И в том — историческая правда.

Людмил Стайков собрал в своем *политическом* фильме ведущих мастеров, прославившихся именно глубоким *психологизмом* своих работ — среди них Стефан Гецов, Иван Кондов, Георгий Георгиев-Гец, Виолета Донева, Невена Коканова, Наум Шопов, Стефан Данаилов... В этом последовательность авторов. Они не спешат судить ошибки истории с высот ее опыта — они стремятся прежде всего *понять*. Образы фильма лишены черт той априорной заданности, которая исходит из готовых, сформулированных историей оценок. Свободны от котурнов или — карикатурности. Это обстоятельство тоже помогает нам как бы пережить заново события и борьбу, вовсе не канувшую в вечность бесследно. И делает фильм прежде всего и по преимуществу фильмом *размышления*.

Финал картины вновь приводит нас на ступени собора «Святая неделя», и мы, теперь уже зная подоплеку события, пережив вместе с героями мучительные конфликты — с исторической целесообразностью, с хладнокровными тактическими расчетами, с требованиями партийной дисциплины, с совестью, — будем томительно долго пробираться сквозь толпу, отсчитывая секунды, оставшиеся до рокового взрыва. Туманная хроника пролога теперь претворится в ощутимую, живую, многоцветную, художественно осмысленную реальность.

Такой фильм, как «Дополнение к закону...», могла создать, несомненно, только действительно зрелая, сильная кинематография. Он стал одним из самых заметных событий XIV фестиваля и получил его главную премию.

...История нередко дает уроки высокой диалектики. Даже и в рамках одного фестиваля сошлись сразу два масштабных кинопроизведения, заставляющих нас вспомнить о сложности критериев в оценке человеческих поступков и исторических свершений. История апрельского восстания 1876 года, вершинной точки болгарской национальной революции, когда невооруженный, плохо организованный, но отчаянно стремящийся к освобождению народ восстал против пятивекового османского ига, — эта история, при всей ее удаленности во времени, имеет немало общего с событиями, рассказанными в фильме «Дополнение к закону...».

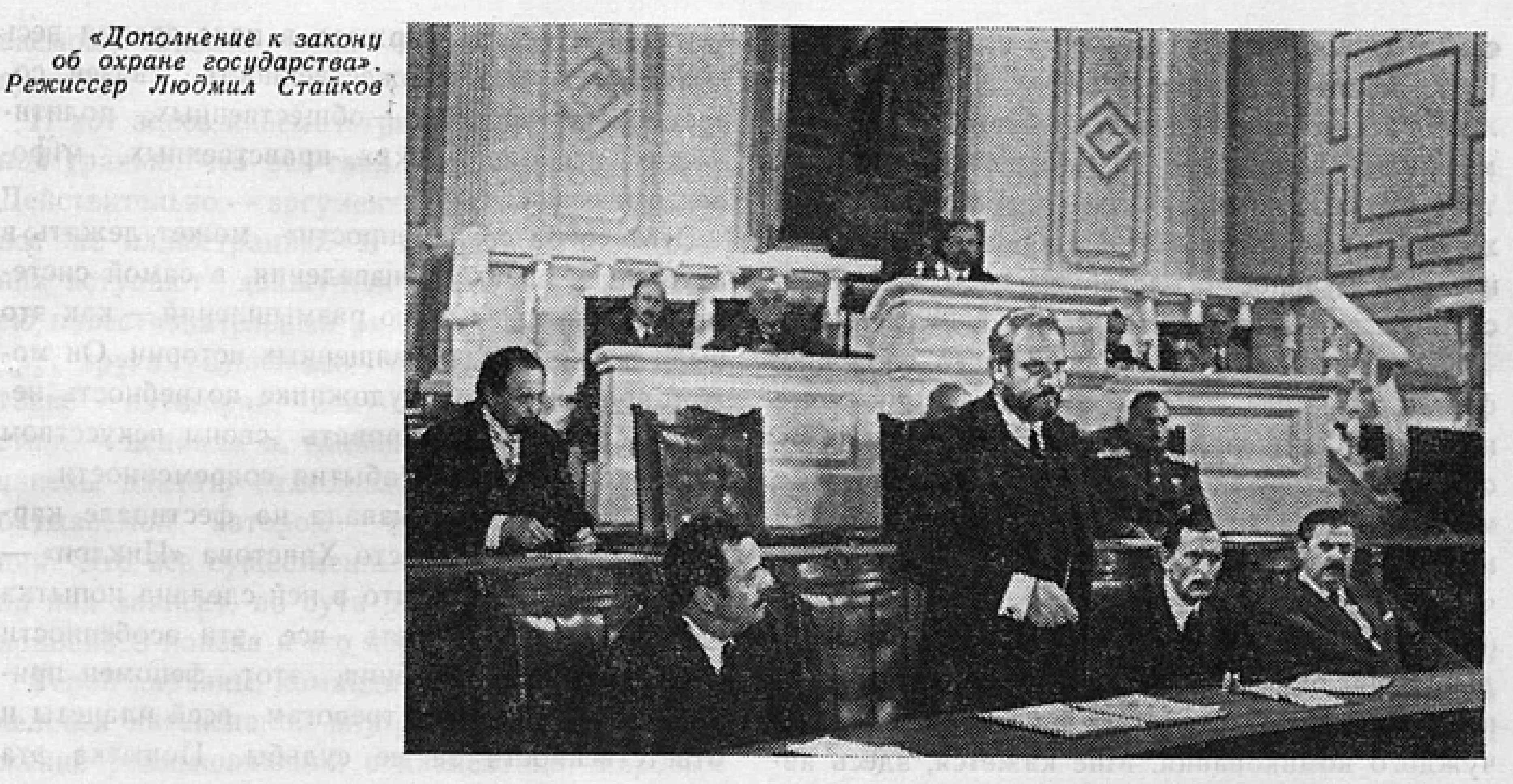
И в этом случае восстание было обречено. Слишком неравны силы. Слишком мало оружия у восставших. Слишком слаба организация. Слишком утопичны цели. Поистине та самая «трагическая коллизия между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления», о которой писал Энгельс[1]. Руководители восстания, «апостолы», ставшие героями национальных легенд, были своего рода романтиками революции, они явили пример чистого, бесстрашного и самоотверженного героизма. Историческая обреченность их отчаянной акции сближает, повторяю, их решимость с решимостью наиболее «левых» героев фильма Л. Стайкова. Но то, что в одном случае было чистым авантюризмом, в другом оказалось исторически необходимым и неизбежным. «Я и не обещал, что мы уцелеем, — говорил один из «апостолов» Георгий Бенковский. — Моей целью было пробудить в народе чувство собственного достоинства».

Героизм этот, отважный и бескорыстный, несомненно напомнит русскому зрителю декабристов, роль которых в нашей истории была так высоко оценена В. И. Лениным.

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве». М., «Искусство», 1976, т. I, стр. 26.

«Дополнение к закону об охране государства». Режиссер Людмил Стайков



Книга одного из «апостолов свободы» Захари Стоянова «Записки о болгарских восстаниях» дает благодарный материал для воссоздания на экране высокой народной трагедии, и не только потому, что классически трагична сама коллизия, но и в силу особого отношения болгарского народа к своим национальным героям, поистине всеобщего интереса и любви к ним. В год столетнего юбилея апрельского восстания болгарский кинематограф предпринял попытку создания телевизионного сериала по этой книге. Фильм драматургов Веселина и Георгия Браневых и режиссера Борислава Шаралиева «Апостолы», показанный на фестивале, представлял собой киновариант первых четырех выпусков двенадцатисерийной телевизионной эпопеи.

Фильм уже прошел по экранам страны и, по сообщениям болгарской печати, был восторженно принят зрителями и критикой. Высокая репутация картины уже сложилась, и гости фестиваля шли смотреть «Апостолов» с удвоенным интересом.

Мы увидели фильм, рождающий пронзительное ощущение человеческой чистоты. Романтическая интонация явственна во всем его строе — в игре актеров, экспрессивной или, наоборот, несколько статуарной, в операторской работе Атанаса Тасева, склонной к фотографически замкнутым, завершенным композициям, в почти по-театральному остраненной эффектности народных сцен. Получился фильм красивый в самом высоком смысле этого слова. Красота эта подвижна, фильм полон внутренней динамики, в нем есть то, что сейчас принято обозначать модным словечком «аура» — некая атмосфера всеобщей увлеченности, единого, пусть почти сумасбродного, нерасчетливого, но животворного порыва к свободе, «опьянения народа», как сказал об этой эпохе Иван Вазов.

Романтическая атмосфера легенды сама по себе, разумеется, не может составить предмета повествования. Уверенное мастерство создателей фильма сказалось еще и в том, как точно и тонко, как пластично «притерты» друг к другу два разнородных, казалось бы, пласта: возвышенная романтика и строгий, сухой тактический анализ обстановки в стране в канун восстания. Как и авторов «Дополнения к закону...», создателей сериала о восстании 1876 года занимает проблема выбора стратегии и тактики в сложных революционных условиях, проблема подвижного, постоянно меняющегося соотношения осторожности и решительности, выжидания и активного действия. Проблемы

связи личности с массами и их роли в истории. Пространство многосерийного фильма позволяет рассматривать эти проблемы в их переменчивой сложности. Но это же пространство требует, несомненно, более разнообразной психологической разработки образов — стремление к статуарности, растянутое на несколько серий, все же неизбежно ведет к статичности.

К сожалению, в эпизодах самого восстания фильм, как мне показалось, выходит к более поверхностным слоям. Теряется ощущение неостановимого и мощного движения народных масс, той энергии, которая накапливалась на наших глазах и которой сейчас, в ее «звездный час», надо бы разрядиться с силой величественной и грозной. Но сцены эти оказались неожиданно фрагментарными, а главное, решенными на уровне чисто внешнего действия, подчас не чуждого комикования. Мне кажется, здесь авторам не хватило веры в динамику мысли, и в финале они поспешили к привычной динамике лихого, в традициях вестерна, боя с трюками каскадеров. В результате материал, объективно дающий редкую возможность именно в этих итоговых сценах выйти на высоту народной философской трагедии, в таком решении все же остался где-то на полпути между документальной драмой и романтической легендой, бесспорно, красивой и волнующей.

Причастность

Когда Елизавета Уварова, героиня советского фильма «Прошу слова», застыла от горя перед телевизором, услышав сообщение об убийстве Сальвадора Альенде, в этом не было ни натяжки, ни преувеличения. Личная причастность ко всему, что происходит на нашей маленькой планете, — неотъемлемая черта современного человека. Обращаясь к проблемам глобального звучания, напряженно размышляя о судьбах сегодняшнего неспокойного мира, киноискусство не только отзывается на одну из самых жгучих потребностей своих зрителей, но и выражает одну из характеристичных особенностей современного художественного мышления — его «открытость» в мир, его способность учитывать, всегда держать в поле зрения весь диапазон и всю множественность связей современного человека — общественных, политических, психологических, нравственных, мировоззренческих...

Этот «нерв современности» может лежать в глубинных слоях произведения, в самой системе его критериев и его размышлений — как это было в фильмах, посвященных истории. Он может пробуждать в художнике потребность непосредственно реагировать своим искусством на общеволнующие события современности.

Особый интерес вызвала на фестивале картина режиссера Христо Христова «Циклоп» — и прежде всего тем, что в ней сделана попытка пристально рассмотреть все эти особенности современного мышления, этот феномен причастности каждого к тревогам всей планеты и ответственности за ее судьбы. Попытка эта заслуживает отдельного разговора — и потому, что серьезен, значителен и отмечен художнической смелостью сам замысел, и потому, что стилистически фильм представляет собой весьма симптоматичный для развития кинематографа эксперимент.

Христо Христов, художник, в каждой из своих работ обращавшийся к проблемам из разряда узловых, на этот раз остановил свое внимание на романе Генчо Стоева «Циклоп», произведении сложном и спорном. Его герой — молодой ученый, специалист по гидроакустике — жертвует научной карьерой во имя высшего человеческого долга. Он становится командиром подводной лодки. Мощь, сокрытая в современном вооружении, являет для него зримое воплощение идеи защиты мира; этой задаче он подчиняет всю жизнь, подчиняет последовательно и без остатка. В своей попытке представить на экране как бы срез современного сознания в его различных ипостасях, автор фильма выходит на горизонты, к освоению которых кинематограф еще только приступает. Мысль автора в своем развитии все более освобождается от связей с законами и требованиями внешнего сюжетного действия, все более подчиняет события фильма собственному самодвижению, становится не выводом, итогом, результатом показанного, а, наоборот, показы-

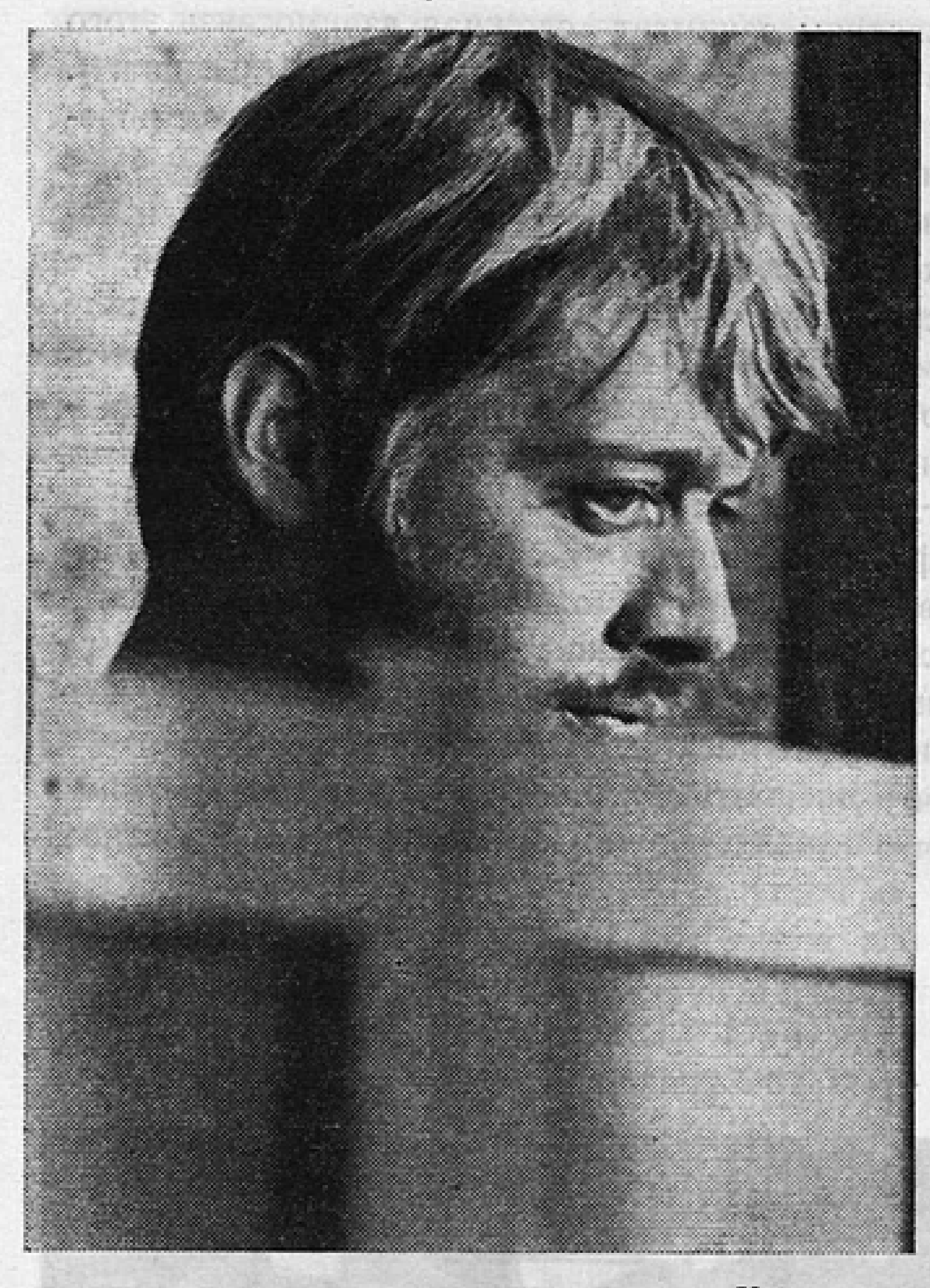
ваемому отводит роль вторичную — роль аргумента.

И вот здесь кинематограф встает перед важной гранью: что все-таки нам предъявляют? Действительно — аргумент? Или, может быть, все же иллюстрацию? В какие взаимоотношения вступают движущая мысль и движимый ею повествовательный ряд? Обогащают ли они друг друга, развиваясь, новой энергией? Или такие категории, как сюжет, композиция, стиль — целиком и, главное, пассивно подчинены диктату самодовлеющей мысли, разрабатываемой автором философской концепции? Это все существенные вопросы. От ответа на них зависит, по сути дела, плодотворность подобного поиска и его перспективность.

Герой картины, командир подводной лодки,— человек интенсивной внутренней жизни, напряженно размышляющий о диалектике мировых проблем — к этим проблемам он имеет прямое отношение, как и сосредоточенная в его руках мощь сверхсовременного оружия. Авторов картины занимает сложная взаимосвязь этого внешнего мира с миром внутренним.

Впрочем, что есть личная жизнь в этом кипении страстей глобального масштаба? Что есть человеческий долг героя по отношению к узкому, в сущности, кругу близких ему людей, по сравнению с осуществляемой им общественной миссией? Этот конфликт оказывается непримиримым — и в этом драматизм образа, средоточие его проблем. «У циклопа один глаз, и этот глаз смотрит в океан», — такие слова звучат в фильме. Занятый размышлениями об ответственности за возможность глобальных катастроф, которая лежит и на нем лично, герой не находит в своей душе места для простых, вечных, естественных забот и радостей. Не потому, что он плохой человек. Прежде всего потому, что глобальное вытесняет из души частное,

«Апостолы».
Режиссер Борислав Шаралиев



«Циклоп».
Режиссер Христо Христов

личное. Перед нами случай сугубо современного стресса, когда человек не может вместить в себя огромность всего, что возложено на него временем и людьми.

Излишне говорить о том, насколько актуальной и философски значительной может быть картина, отважившаяся выйти на уровень подобных обобщений. Попытка Христо Христова заслуживает поэтому уважения, и бесспорной поддержки, и понимания ее трудностей.

Трудности эти специфичны, каждая из них связана с внедрением в сферу мало разведанную, по крайней мере искусством кино. Здесь мало констатации явления. Нужна ясная концепция авторов, их позитивная программа: затеяв разговор таких масштабов, нельзя же остаться на уровне трюизмов насчет того, что гармония в душе всегда лучше дисгармонии. Природа фильма, природа его замысла дедуктивна, фильм движется от общей идеи к образам и событиям, призванным эту идею раскрыть. От того, насколько энергично и убедительно развивается мысль, зависит и наш интерес к фильму — другой сферы интересов нам здесь просто не дано.

В фильме Христо Христова мы становимся свидетелями трагедий, происходящих в личной жизни героя — эти трагедии прямой результат его «циклопизма», его неспособности совместить идеи гуманизма и связанные с ними идеи долга, владеющие им, так сказать, в планетарном масштабе, с простой человечностью, с теплотой по отношению к близким. Одна за другой рвутся живые связи с теми, кому он дорог.

Режиссер стремится к прямым сопоставлениям, он монтирует параллельными рядами события «глобального» и «личного» звучания, и уже сам пролог к картине — команда о торпедной атаке и перекрывающий ее детский крик «папа!» — становится заявкой на такого рода стилистический лейтмотив, проходящий через всю картину. В ее дальнейшем ходе будет нагнетаться эмоциональная «температура» сопоставлений, но принцип останется прежним. Только будут нарастать масштабы понятий, которыми оперирует фильм. В ткань картины войдут кадры жертв фашизма, упоминания о фанатизме, о гитлеризме, о маоизме, появятся кадры легендарной Атлантиды и четкое эйнштейновское $E=mc^2$, атомная фантасмагория и лики святых... Глобальные мотивы перемешаются с личными, и в символике фильма возникнут многозначительные кадры семейных фотографий, вмурованных в растекшуюся, дымящуюся землю, и муляжи оторванных рук, и капли крови, стекающие по неподвижному полю черно-белого фото. Символика фильма, при всей ее кажущейся зашифрованности, как раз предельно проста, ибо откровенно иллюстративна. Активное развитие изобразительной фантазии не подкреплено развитием мысли — перед нами своего рода замкнутое самовозбуждение, не несущее более ни новой энергии, ни информации.

В разговоре о путях воплощения в искусстве идей подобной сложности всегда есть мес-

то спорам. Мне не кажется путь, предложенный фильмом «Циклоп», продуктивным — его «рентгенограмма» человеческого сознания, при всем внешнем динамизме, оказалась внутренне статичной. Хотя эксперимент, предпринятый художником, я думаю, был необходим в развитии как темы, так и самого болгарского кино, стремящегося найти экранный эквивалент диалектике современной жизни. Он закономерен как один из этапов поиска и поучителен как опыт.

Сложно о простом или просто о сложном?

Когда думаешь о фильме Рангела Вылчанова «Следователь и лес», то прежде всего становится ясно катализирующее влияние подобных произведений на весь кинематографический процесс. Потому что, как и автор «Циклопа», Вылчанов ставит перед собой достойную художника задачу. Сложную, не знающую прямых решений.

Сюжет криминален. Совершено убийство. Виновница — семнадцатилетняя Елена — готовится предстать перед судом. Идет следствие. Оно и составляет сюжет картины — точнее, те взаимоотношения, что устанавливаются у Елены со следователем, которому ясна юридическая вина девушки, но важнее понять нравственные побуждения, толкнувшие ее на убийство.

Елена признала вину — и замкнулась. День за днем следователь пытается разрушить стену, которой она себя окружила, найти путь к ее душе. Автора фильма не так уж интересуют собственно мотивы преступления — его больше занимает сам процесс поисков человеческих контактов. Это повесть о том, как двое людей, нащупывая пути друг к другу, становятся мудрее, учатся друг у друга.

С такой «неофициальностью официального», когда долг служебный перерастает для героя в долг и потребность человеческие, мы встретились недавно, причем на очень похожем материале, в нашем фильме Миндадзе и Абдрашитова «Слово для защиты». Тематически близок новой работе Вылчанова и давний его фильм «Инспектор и ночь». Но именно в сопоставлении с этой картиной и возникает наш главный вопрос к режиссеру, который вынесен в заглавие этого раздела.

Фильм «Инспектор и ночь» был прост. Он показался бы сегодня, наверное, даже архаически простым — а может быть, простым классически... Судьбы и характеры героев раскрывались в нем как бы сами собою, рука автора не вела нас так жестко. Сложными были сами судьбы и характеры — сложными и неординарными настолько, что вот уж много лет

«Следователь и лес».
Режиссер Рангел Вылчанов

прошло, а перед глазами до сих пор стоит лицо инспектора в удивительном по глубине исполнении Георгия Калоянчева.

Прошли годы, изменился кинематограф, нелегко сложился путь и самого Рангела Вылчанова — его, одного из самых интересных мастеров болгарского кино, преследовали неудачи и полуудачи, критика заговорила о «творческой усталости» художника.

Фильм «Следователь и лес», несомненно, свидетельствует о наступлении какой-то новой поры; серьезностью задачи и глубиной ее решения он заставляет вспомнить лучшие работы Вылчанова. В нем тоже есть драгоценное для искусства самодвижение образов, когда их раскрытие происходит словно бы без участия автора. Наш интерес к героям неотрывен хотя бы потому, что нам самим нужно постигать эти оттенки поведения, эти детали и нюансы, из которых складывается наше представление о существе человеческого характера. Самим постигать и самим делать выводы.

Но и кинематограф, повторяю, изменился, он стал смелее и свободнее распоряжаться категориями времени и пространства, прихотливо смешивать реальное и воображаемое, случившееся наяву и предполагаемое, осуществлять на экране гипотезы и мечты, сны и воспоминания. Он очень многое сегодня может, кинематограф, и в этом есть своя опасность. Как, устав от пластика и бетона, мы тоскуем сегодня по живому и теплому дереву, по наивной старине, так изысканность сегодняшнего экрана все чаще заставляет вспомнить о благородстве и емкости простоты.

Но отбросим пока ностальгию. Поговорим о стиле, предложенном новым фильмом Вылчанова, с точки зрения его перспектив. Дело в том, что если «Инспектор и ночь» ведет свое «следствие» методами скорее литературными и кинематограф лишь воплощает написанное, то «Следователь и лес» словно бы и родился как произведение чисто кинематографическое. Его уже не переведешь в литературу прямиком — придется искать «литературный эквивалент». Рангел Вылчанов — кинематографический художник, он «пишет» кинокамерой. Он ею творит сразу — и путь художественной идеи на экран словно бы минует стадию сценария. Своим новым фильмом он предлагает нам образец кинематографа сугубо авторского, в том смысле, что сценарист и режиссер не просто выступают здесь в одном лице — они вообще не могли бы существовать раздельно.

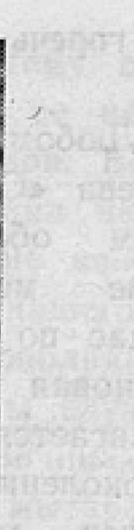
В фильме разрушены всяческие границы между реальным и воображаемым; герой свободно входит не только в эпизоды прошлого, но даже и в версии этого «дела», и верные и ложные. Форма становится все более пластичной, она послушно изгибается, следуя ходу мысли, освобождая пространство для «следственного эксперимента» на экране, и отнюдь не только в юридическом смысле этого слова.

Но удивительным образом эти ретроспекции, временные совмещения, смесь реального и потенциально возможного, вся эта сложная система современных выразительных средств оказывается менее эффективной и внятной в передаче мотивов и состояний героини, чем прямое действие картины «Инспектор и ночь». Там драма была постигнута и прочувствована сполна, здесь же — словно модный ныне «световой занавес» вознесся между экраном и залом: все, что за ним, просматривается, но как бы в тумане.

Тип художника, способного мыслить категориями кино, всегда был и будет главной движущей силой кинопроцесса. Но освоение такого метода — дело действительно непростое, и не только потому, что надо идти в неведомое, но и потому, что огромной инерцией в нашем сознании обладают художественные представления, веками вырабатывавшиеся более древними искусствами, и прежде всего литературой,— эти представления, как я думаю, оказываются не всегда достаточными для практики экрана.

Здесь, разумеется, не место теоретическим выкладкам. Ограничусь только одним примером, связанным с фильмом Рангела Вылчанова.

Метафора. Писателю бывает достаточно одной фразы, чтобы мы почувствовали ее



«Сладкое и горькое». Режиссер Илья Велчев

вкус и смысл. Литература выработала очень емкие формы. Переводя метафору на экран, кинематограф вынужден тратить многие минуты экранного времени — метафора здесь сразу разрастается, обретает место куда более заметное, и если не несет в себе и впрямь высокого философского содержания, то будет казаться претенциозно значительной и обидно прямолинейной, несоразмерной с реальным содержанием произведения.

Смысл фильма «Следователь и лес», многозначность итогов нашей встречи с его героями трудно свести к формуле. Но метафора, проходящая через всю картину — чисто литературная по своей природе, разросшаяся, но не ставшая от этого кинематографической,— тянет нас к этой формуле, к ее однозначности и прямолинейности.

Каждое утро следователь, отправляясь на работу, совершает пробежку по лесу — идет время, и зима сменяется весной, и лес тоже неуловимо меняется день ото дня, чуть загадочный, чуть отрешенный, живущий какой-то своей жизнью. Вот так и человек, говорят нам, каждый человек такая же загадка, такой же лес, и надо в него войти, чтобы постичь, да и не постигнешь до конца.

Наверное, не было бы нужды придираться к одной лишь метафоре, занявшей слишком большое место в структуре фильма,— но в том-то и беда, что все более усложняющееся воплощение простого на современном экране подчас оказывается игрой в сложность. Самым парадоксальным образом видимая сложность киноформы порой ведет как раз к упрощению, к прямолинейности, она настойчиво подсказывает зрителю слишком плоское толкование.

Реальность, повторяемость этого противоречия видны, если снова вспомнить и о фильме «Циклоп», где тоже очень заметен этот ход мысли, это стремление возможно полнее — а стало быть, и сложнее — выразить на экране исходный тезис, разрабатывая его в десятках новых и новых образах — так, что фильм становится всего лишь серией вариаций на тему, ясную едва ли не в самом начале. Эмоциональный посыл, сам еще нуждающийся в продолжении и развитии, превращается вдруг в вериги, в ограничитель скорости, он упорно тянет все образы и весь смысл происходящего на экране к своей четкой формуле. Вот тогда-то и возникает ностальгия по простоте, которая сегодня редкость и которая подчас оказывается самой емкой художественной емкостью.

Сладость замысла и горечь воплощения

Фильм драматурга Любомира Левчева и режиссера Ильи Велчева «Сладкое и горькое» приметен по многим обстоятельствам. Это второе произведение молодого режиссера, уже известного у нас по фильму «Дублер». Как и «Дублер», новая картина Велчева остропроблемна и касается вопросов становления молодого поколения — а здесь нет неравнодушных. Наконец, мне представляется эта лента во многом принципиальной для разговора о судьбе молодого художника, и даже целого поколения молодых мастеров, чьи судьбы и художественные устремления в социалистических кинематографиях обнаруживают много общего.

О картине «Дублер» уже писали и в Болгарии и у нас, и мне остается только напомнить суть дела. Авторов фильма интересовала тема «дублерства» в самом широком смысле слова — дублерство в профессии, в личной жизни, в судьбе человека, в жизненных позициях. Дублерство как явление. Первый фильм Велчева представляет собой вариации на темы дублерства, и, снова дедуктивным методом, авторы выходили от общего замысла к частным ситуациям; разрабатывались коллизии, персонифицировались идеи. Внятность и зрелость мысли, степень ее, если хотите, философского развития должны были, собственно, и обеспечить успех всего предприятия.

И если фильм не получился, то потому, что мысль оказалась недодуманной. Она предстала в почти первозданной заданности. Догадка авторов не получила подтверждения в найденных ими образах и коллизиях, и те и другие оказались далеки от реальных, носили отпечаток придуманности. Явления жизни воплощались в фильме на уровне знаков, общих определений. Кинематографическая эрудиция режиссера далеко опережала его интерес к собственно жизни, а мысль, в основе своей интересная, так и осталась на уровне интуитивной догадки, в лучшем случае поэтической формулы.

Мне кажется, в фильме «Сладкое и горькое» молодому режиссеру не удалось преодолеть этот разрыв. Судьба юного героя, старшеклассника Асена, снова оказывается в координатах все тех же знаковых систем и стилистических мотивов. Сфера эта настолько узка, что повторы бросаются в глаза. Снова урбанистика, и ночные огни автострад, и индустриальные ритмы олицетворяют нервную сложность сегодняшней жизни. Снова наиболее душераздирающий расклад событий и человеческих примет: отец, всклокоченный, небритый, с мутными глазами, втянутый в темные дела, непробудно пьющий, колотящий своего почти взрослого сына и погибающий от ножа приятелей.

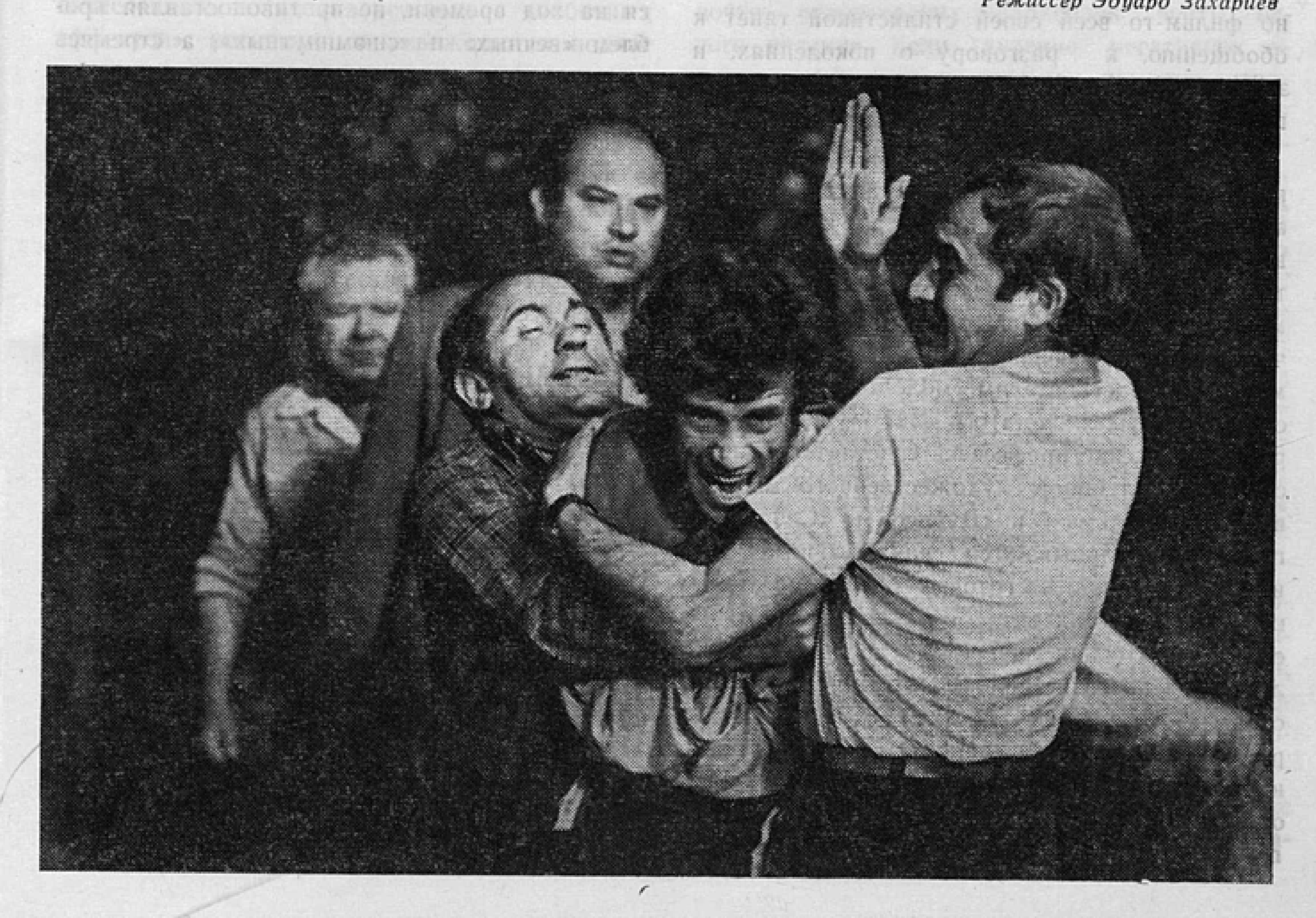
Режиссер вновь обращается к теме связей между поколениями, теме важной и вечной, но в искусстве для нас имеющей ценность лишь в том случае, если ее конкретное воплощение принесет нам новое знание, новую глубину осмысления. В «Сладком и горьком» эта тема, как и в «Дублере», олицетворяется фигурой участника Сопротивления. В драматургическом замысле был, по-видимому, достаточно серьезно разработан мотив человека одинокого и настойчиво стремящегося найти контакт с сегодняшней молодостью, чтобы передать ей свои духовные богатства, свой опыт и мудрость. Великолепный актер Петр Слабаков в этой роли пытается выразить содержательность своего героя какой-то особой молчаливой самоуглубленностью, но ему трудно, потому что режиссура все-таки предпочитает хрестоматийную ясность, привычность знака. Поэтому и облик генерала, и его окружение, его быт начисто отрешены от жизнеподобия и более напоминают парадную фотографию для иллюстрированного журнала. Тезис таким образом реализуется только впрямую, даже без попытки проникнуть в психологию героя, найти в нем человеческое, а не просто функциональное. Тенденция эта подчеркивается даже самим именем героя — в фильме он обозначен как Генерал, просто Генерал, представитель поколения, воплощение идеи.

Вновь, как и в «Дублере», обнаруживается пристрастие режиссера к динамике «физи-

ческого действия», независимо от реальной потребности в нем. Фильм и начинается с такой сцены: молодой парень преследует кого-то, и это погоня не на жизнь, а на смерть, погоня в лабиринтах большого города, в переплетении железнодорожных путей, среди заводского грохота, и заканчивается она гибелью преследуемого в кипящем металле. Потом, после титров, пойдет ретроспекция, восстановление событий, которые должны привести к столь ужасному концу, столь жестокой каре. В финале эпизод с погоней, действительно, повторится, но всего лишь в воображении героя, едущего в троллейбусе,— он станет воплощением его жажды мести убийцам отца. Несоразмерность между реальным действием и штормовым темпераментом воплощения была здесь так разительна, что сцена произвела впечатление почти комическое.

«Знаковость» мышления бросает отсвет не только на стилистику картины, но что еще важнее — на систему ее нравственных выводов, она делает ее недостаточно последовательной и логичной. Всем ходом повествования фильм склонял нас понять и прочувствовать, как кровно необходимы друг другу разные поколения нашего общества, как гармонично они дополняют друг друга и сколь драматичны случаи, когда связи, по тем или иным причинам, рвутся. Ведь об этом фильм. Все мытарства героя картины, все его невзгоды — от отсутствия понимания со стороны вечно пьяного отца. Его экстравагантность — лишь способ утвердить себя, потребовать уважения к своей самостоятельности. Точно так же Генерал, одинокий в своей комфортабельной квартире, окруженный молчаливыми свидетельствами его славного прошлого,— что он без живой связи с юно-

«Дачная зона».
Режиссер Эдуард Захариев



стью, что он без продолжения! Вот к этому-то уровню разговора, казалось, и шел фильм.

Но мысль о связях между поколениями, номинально, «знаково» разработанная, сменяется другой мыслью: молодое поколение имеет право на самостоятельность, оно не хочет опеки. Смена происходит не последовательно, не как развитие прежней темы, а скачком, неожиданно. Драматическое действие делает крутой поворот, рывок к поверхности: Генерал, оказывается, хочет создать герою все условия для учебы, но герой требует самостоятельности и решает жениться. Генерал говорит о своем желании усыновить Асена, но тот мечтает сам стать отцом. Непонятно, отчего оказывается невозможным совместить одно с другим — но вопрос стоит именно как альтернатива: согласиться на опеку или бороться за самостоятельность. Альтернатива эта, возможно, приложима к конкретному случаю и конкретной судьбе, но фильм-то всей своей стилистикой тянет к обобщению, к разговору о поколениях, и здесь вопрос «либо — либо» кажется по меньшей мере странным.

Картина «Сладкое и горькое» сделана рукой одаренного человека. Режиссер склонен к поэтическому видению мира, климат его картин эмоционален, их настроения заразительны. Однако в творчестве Велчева, быть может, наиболее определенно проявляются черты «каллиграфичности», столь присущие многим представителям молодой режиссуры самых разных кинематографий — когда уверенное владение профессией сочетается с недостаточной глубиной художественного мышления. Оба фильма — и «Дублер» и «Сладкое и горькое» — складываются, как блочный дом или как мозаика, из готовых знаков, не столько раскрывающих тему, сколько называющих ее. Недостаточная личностная зрелость проявляет себя почти независимо от уровня профессионального умения — в иных случаях мастеровитость только подчеркивает несамостоятельность мышления. Велчев—человек,, повторяю, одаренный, у него есть будущее в кинематографе. И будущее это, мне думается, зависит в первую очередь от того, найдет ли молодой режиссер в себе достаточно самокритичности и широты взгляда на собственную профессию, чтобы от интуитивных прозрений, от догадок о жизни и ее закономерностях прийти к знанию — тому самому, без которого нет полноценного художественного творчества.

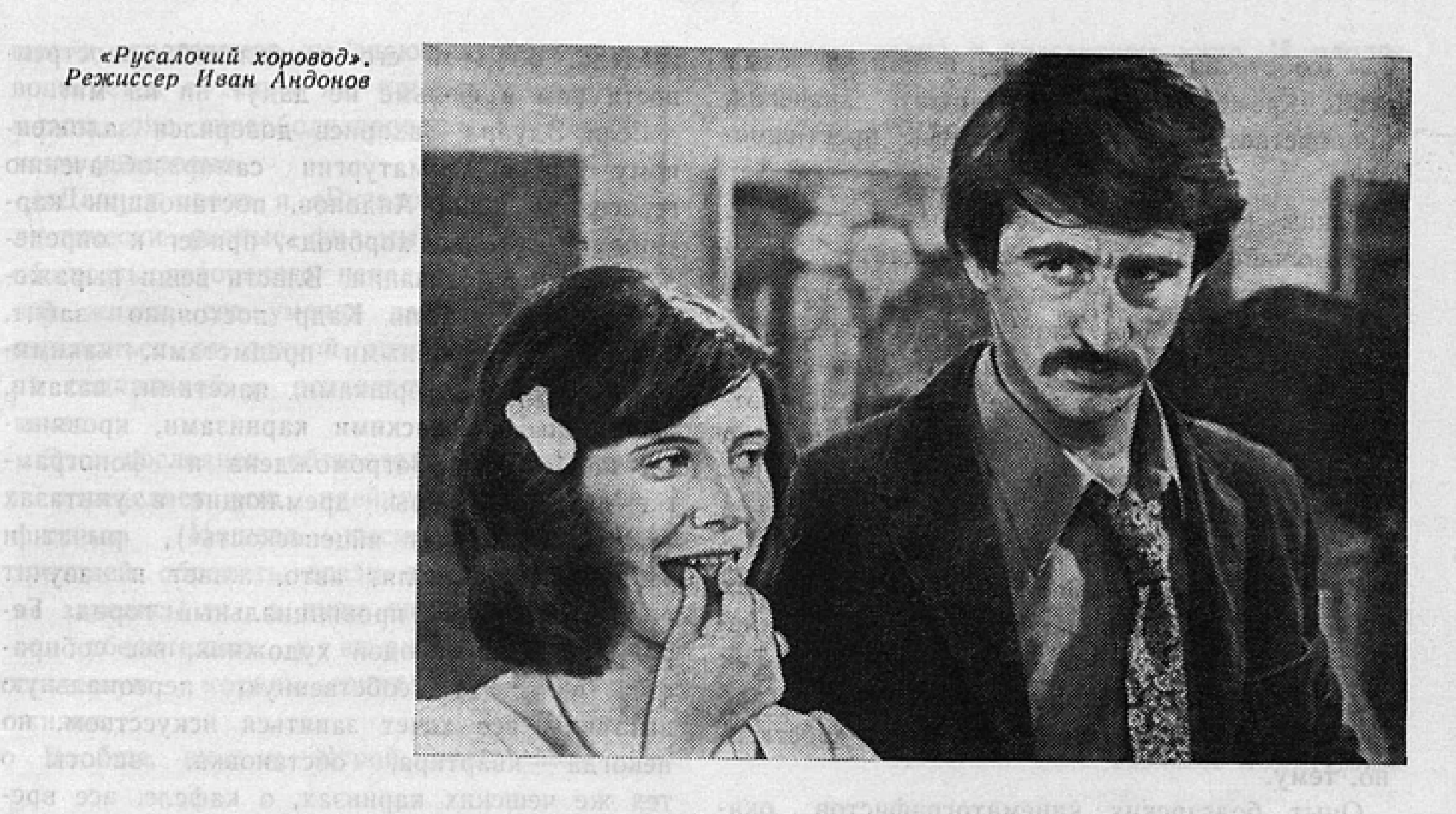
Смех врачующий

Зрелость кинематографа поверяется его отношением к современной теме. Для Болгарии вопрос оперативности искусства, его умения осмыслить далеко еще не завершившиеся процессы особенно актуален. Именно из-за стремительности этих процессов, динамики развития страны, в короткий срок превратившейся в индустриальную. Умение выйти к эпицентрам социальной жизни, отыскать «болевые точки» и приковать к ним общественное внимание, традиция живо откликаться на ход времени, не противопоставляя проблем «вечных» и «сиюминутных», а стремясь увидеть их во взаимосвязи, — одно из самых важных завоеваний болгарского кино.

И здесь в первую очередь надо говорить о таком явлении, как драматургия Георгия Мишева.

Один из самых плодовитых и активно работающих сценаристов болгарского кино, Мишев сейчас признанный лидер морально-нравственной темы, разрабатываемой на современном материале. Его подход к этой теме сугубо индивидуален, и не так уж легко подобрать ему аналог в практике кинематографа. Скорее — в практике журналистики, в опыте тех легендарных публицистов прошлого, когда слово «фельетон» еще не сузило свой смысл, когда этот жанр был более сродни острому бытописательскому очерку, «очерку нравов», и каждого фельетона ждали с нетерпением, ждали как самого первого журналистского обобщения на глазах свершающихся событий и процессов.

Вот так ждут в Болгарии новых фильмов Георгия Мишева. Ждут, что скажет драматург по поводу современных нравов, тех мно-


«Русалочий хоровод».
Режиссер Иван Андонов

гочисленных и противоречивых «побочных эффектов», которыми сопровождаются подчас свершения высокого политического и социального смысла.

Так во многом драматичная судьба крестьянина, переселившегося в большой город и оторванного от земли, стала одним из следствий многослойного и неостановимого процесса урбанизации — и нашла отражение в фильме Георгия Мишева «Крестьянин на велосипеде».

Так несколькими годами позже внимание драматурга привлекли явления, связанные со столь же безусловным процессом роста благосостояния народа — появившаяся у какой-то части людей страсть к накопительству, философия «вещизма», новейшая разновидность мещанства. Этой теме были посвящены сразу два фильма по сценариям Мишева, показанных в Варне 1976 года, «Дачная зона» режиссера Эдуарда Захариева и «Русалочий хоровод» Ивана Андонова.

Оперативно — не значит поверхностно. Выросшие на основе точных набросков и подробных наблюдений, фильмы Мишева, как правило, стремятся отразить в этом комплексе почти репортерских зарисовок черты целого явления. Если явление негативное — автор умеет довести его, при помощи остроумно задуманной интриги, до полного саморазоблачения, до абсурдности. Придуманность интриги про этом нигде себя не обнаружит, не нарушит нашего доверия — все выглядит как простое стечение обстоятельств, случайное, но абсолютно закономерное. Черты, зорко подмеченные в жизни, незначительные на первый взгляд человеческие проявления, мелкие бытовые конфликты, недоразумения, маленькие семейные радости и ссоры, крохотные производственные заторы — все это: попав в сферу внимания художника, тут же послушно группируется по «родовым признакам», как металлические опилки в магнитном поле.

Фильм «Дачная зона» принимался с восторгом узнавания. Здесь болгарскому зрителю и карты в руки: кто лучше, чем он, знает конкретику проявлений тамошнего мещанина! Фильм говорит о явлении, характерном для бурно развивающегося общества, — когда рост благосостояния опережает подчас духовное развитие, и человек становится ра-

бом собственной страсти к вещам, а сама вещь, кроме чисто утилитарного значения, приобретает еще и некий статус престижности.

Таким показателем престижности стала дача. Больше дача — больше престиж. Люди соревнуются в умении пустить пыль в глаза соседям. Это очень хлопотное занятие. Это требует массу энергии и нервов. Дачная зона теряет свои первоначальные функции зоны отдыха и становится полем брани, сначала в переносном, а затем и в прямом смысле. Люди перестают отдыхать и бдительно следят, чтобы сосед не вырвался вперед.

Типичная злоба дня. Можно откликнуться по скоростному принципу: рука — к перу, перо — к бумаге, минута — и фельетон... Так появился у нас несколько лет назад быстро забытый фильм «Дача» — на ту же, собственно, тему.

Опыт болгарских кинематографистов оказался намного плодотворнее, ибо он серьезнее. «Дача» бичевала «отдельные бытующие недостатки», твердо памятуя, что бичевать нужно смехом и что, стало быть, надо смешить во что бы то ни стало. Поэтому там было много суеты, нелепых дамских платьев, взбитых причесок, недоразумений и непритязательных комедийных реприз. Вся эта мельтешня могла позабавить, но ассоциаций никаких не вызывала — «дача»-то была бутафорской.

Георгий Мишев и его соратник по фильму режиссер Эдуард Захариев смешить специально не собираются. Смех — не цель их искусства, а естественная для здорового человека реакция на смешное. Ведь это смешно, если люди терзают себя из-за лишнего метра дачной территории. Смешно, когда вещь, призванная служить человеку, лишает его покоя. Смех возникает, если явление высветить лучами социальности. Сам же ход событий, само население дачной зоны в фильме выглядят абсолютно естественными. Обычные человеческие действия, эмоции, страсти приобретают абсурдистский характер, как только мы вспомним о генеральной цели жизнедеятельности героев, а забыть об этом ракурсе взгляда, об этой его социальной заостренности нам в фильме не дадут ни на миг.

Если Эдуард Захариев доверился заложенному уже в драматургии саморазоблачению героев, то Иван Андонов, постановщик картины «Русалочий хоровод», прибег к определенной гиперболизации. Власть вещи выражена им пластически. Кадр постоянно забит, захламлен случайными предметами, какими-то цветочными горшками, пакетами, вазами, дефицитными чешскими карнизами, кровяными колбасами... Загромождена и фонограмма — квохчут куры, дремлющие в унитазах («фаянс повышает яйценоскость»), рычат и залихватски сигналят авто, живет и звучит вовсю маленький провинциальный город. Герой картины, молодой художник, все собирается навестить собственную персональную выставку, все хочет заняться искусством, но некогда — квартира, обстановка, заботы о тех же чешских карнизах, о кафеле, все время надо что-то достать, что-то пробить, кого-то уговорить, с кем-то полезным познакомиться. Суета становится содержанием жизни. И есть в городке люди, которые под такую жизнь уже подвели философию. «Ты сначала построй свой собственный социализм,— рассуждает тесть героя,— тот, большой, сам построится».

И вот уже близок первый соблазн — самое свое искусство подчинить расчету. «Не знаешь ты, что рисовать,— упрекает тесть. — Рисуй председателя горсовета!» «Ты как стал художником? Без связей? В жизни не поверю!» «Устрой парня в дирижеры!..»

Это почти афоризмы и целая философия. Убийственная точность драматурга в характеристиках персонажей в этом фильме достигает прямо-таки совершенства. Фильм хочется цитировать.

Все эти зарисовки скреплены воедино анекдотической историей с картиной «Русалочий хоровод». Среди резвящихся на пленере русалок, написанных, естественно, в манере «ню», весь город с замиранием сердца, с трепетным предвкушением скандала узнает местную красавицу, которая замужем. И здесь, в сюжете, мещанство всепроникаю-

щее и агрессивное, не знающее запретов, живописуется с таким же ильф-петровским размахом, оно гиперболизировано, но по-прежнему узнаваемо.

«Дачная зона» и «Русалочий хоровод» стилистически разные фильмы. Но в них есть общность авторского начала, авторского знания жизни, его умения даже в гротеске не отрываться от точной типологии и, главное, от социальной и психологической сущности темы.

Это последнее обстоятельство, собственно, и определяет всю идейную направленность фильмов Мишева — высмеивая, заставляя зрителей обратить глаза зрачками внутрь — не завелись ли в душе опасные микробы? — они убедительно утверждают социалистическую мораль, социалистический образ жизни.

Вообще, вкус к острой, волнующей проблематике велик в болгарском кино. И плодотворна тенденция решать эти темы без унылой назидательности, не теряя чувства юмора даже в самом серьезном разговоре. Мы могли предъявить просмотренным фильмам многие упреки, но не упрек в бесконфликтности или аморфности формы.

Общность путей, которыми развиваются страны социалистического содружества, родство судеб и идеалов, естественно, определяют и общность проблем, которые занимают кинематографистов. Уже в рамках краткого фестивального обзора неоднократно встречался повод отметить эту общность. Вот еще один случай.

Фильм Ивана Терзиева «Сильная вода»,

«Сильная вода».
Режиссер Иван Терзиев

поставленный по сценарию Бояна Папазова, для советского зрителя естественно дополнил бы плеяду наших картин, посвященных так называемой производственной тематике. На ее современном, конечно, уровне, когда сугубо профессиональный конфликт заставляет нас заново переосмыслить привычную систему взаимоотношений людей, наше собственное отношение к делу, с точки зрения задач и тенденций всего общества. Авторы картины затрагивают проблемы волюнтаризма руководства, общественной активности и сознательного отношения к труду. И все это в форме изящно сделанной, увлеченно, в непринужденной импровизационной манере разыгранной комедии.

Для ясности берется случай совсем простой и очевидный. На берегу полноводного Дуная стоит городок, изнывающий без воды. Пересохли фонтаны, и к водоразборным колонкам тянутся скучные очереди. Все клянут на чем свет стоит председателя горсовета. Но тот тоже прав в своих прекрасных устремлениях — зачем городу рыжая дунайская вода, если прямо под ногами, совсем рядом, он уверен в этом, протекают чистые родниковые струи? На поиски родниковой «сильной воды» снаряжен специальный отряд. День за днем вгрызается в камни бур, но только воды нет и нет. Давно уже в нее никто, кроме председателя, не верит.

Работы по вгрызанию в почву, зноем раскаленную, превратились в проформу. Рабочие загорают, режутся в карты и пускают свой грохочущий движок, лишь когда вдали запылит председательская «Волга».

И вот одному надоело врать самому себе изо дня в день. И получать за это зарплату. Зовут его Чико.

Вот, собственно, и все. Очнулся человек и посмотрел вокруг естественным взглядом. И увидел, что нехорошо. (Вспомним аналогичную ситуацию в фильме «Премия».)

Была в человеке общественная пассивность. Пришла к нему потребность в общественной активности. И оказалось, что эта живительная потребность дремлет в очень многих — усыпляет же ее привычка. Фильм закончится на той точке, когда Чико решается публично разоблачить обман и написать обо всем в Госсовет, и эта акция вызывает прилив энтузиазма у горожан, и каждому, оказывается, есть что сказать, у каждого вполне зрелые, вполне государственные соображения. Только отчего же они дремлют так упорно, почему нужен обязательно толчок извне, вот такой очнувшийся от спячки Чико, чтобы люди осознали себя ответственными членами общества?

Тема, как мы видим, принципиальная для социалистического мира, кровно заинтересованного в активном человеческом сознании. Шутливость интонации не помешала бы серьезности фильма. Но как раз посередине ленты шутка, озорная импровизация увлекли авторов куда-то в сторону. Сами по себе эти эпизоды с мимолетной любовью, с ревностью, с забавными стычками на песчаных отмелях, с падением в колодец и соответствующим переполохом хороши, милы, обаятельны, хотя и не свободны от комикования. Хорош дуэт двух друзей-соперников — Чико (Иван Григоров) и Флори (Филип Трифонов). Хороша атмосфера всеобщей импровизации. Но тема, заявленная в начале фильма, теперь, в этих эпизодах, занимающих немалую долю времени, тает, уходит в песок. Став интермедией, передышкой в ходе темы, авторская юмористическая импровизация, их веселые зарисовки пригасили энергию мысли. Фильм лишь подошел к большой теме, качнул поплавок и вильнул в сторону, оставив, впрочем, ощущение талантливости молодых авторов и исполнителей, их фантазии, их обнадеживающих возможностей.

Родство душ

Взявшись рассказать о многих и разных впечатлениях, которые предлагает заинтересованному наблюдателю фестиваль, всегда испытываешь сомнения: ограничиться ли полной, но потому и беглой информацией или выбрать, пусть субъективно (в товарищеском разговоре это естественно и простительно), из

потока фильмов лишь некоторые, обеспечив таким образом пространство для углублений и аргументов.

Придется пока оставить в стороне один из самых заметных фильмов фестиваля «Воспоминания о двойняшке» драматурга Константина Павлова и режиссера Любомира Шарланджиева — он заслуживает отдельного разговора. За пределами статьи оказались также весьма значительные работы крупных мастеров — Васила Мирчева, экранизировавшего роман Георгия Караславова «Сноха» с актером поистине шекспировского масштаба Стефаном Гецовым в главной роли, а также Выло Радева, создавшего умный, философски значительный фильм «Осужденные души» по роману Димитра Димова и рассмотревшего в нем проблемы соотношения веры и гуманизма, догмы и живого чувства, Эти картины, в основу которых положены широко известные произведения болгарской литературы, тоже требуют специального анализа, хотя бы в силу специфики проблем, связанных с экранизацией классики. Отношения современного сознания с такого рода материалом еще более сложны и опосредованны; попытки кинематографа выйти к этому материалу обычно стоят несколько особняком, они всегда, при всем своем разнообразии, выглядят академичнее, чем художественные поиски, рожденные непосредственно современностью.

Или — сегодня живущей в нас памятью, живой и трепетной.

Фильмом, апеллирующим к памяти, закрывался XIV Варненский фестиваль. Картина «Бой последний», созданная сценаристами Свободой Бычваровой, Николой Русевым и режиссером Зако Хескией по мотивам воспоминаний поэта-партизана Веселина Андреева, рассказывает о боевых группах болгарского

«Бой последний».
Режиссер Зако Хеския

Сопротивления в годы второй мировой войны, о деятельности одного из партизанских отрядов, о растущей поддержке партизанского движения населением страны.

Зако Хеския, уже накопивший немалый опыт в работе над батальными лентами (напомню хотя бы его эпическое полотно «Зарево над Дравой»), на этот раз избирает аскетически документальную стилистику повествования; во имя документализма восприятия он приглашает еще не снимавшихся в кино актеров, а в драматургическом и режиссерском построении фильма избегает чересчур выявленных сюжетных акцентов, традиционного деления героев на «главные» и «второстепенные». Пожалуй, лишь образ Уполномоченного ЦК, галантливого организатора и умелого руководителя, оказался разработанным глубже и подробнее. Авторов увлекает задача воссоздать своего рода коллективный портрет поколения борцов, кровно связанных с народом, черпающих в этой связи мужество и уверенность в правоте своего дела.

Стилистика фильма аскетична. Авторы доверились тому интересу к подлинности, который всегда живет в нас, и предложили рассказ, как бы шаг за шагом реставрирующий прошлое, хронику жизни и борьбы мужественного поколения антифашистов. Доверились — и не проиграли.

Историчность мышления, стремление выверить настоящее опытом прошлого — качества, характерные для наиболее серьезных фильмов Варненского фестиваля. И не случайно среди часто повторяющихся мотивов, отразивших героику борьбы болгарского народа за свое освобождение, оказался мотив искренней, братской дружбы, издревле связывающей Болгарию с Россией. Вот и в фильме «Бой последний» есть образ советского солдата, с необыкновенной симпатией выписанный драматургами (эту роль играет наш актер Лев Прыгунов).

Целиком посвящен теме дружбы фильм «Солдат из обоза» («Братушка»), созданный болгарскими кинематографистами совместно со студией «Беларусьфильм» (режиссер Игорь Добролюбов). Фильм уже прошел по экранам обеих стран, о нем есть обширная пресса, и мне остается только добавить, что фестивальная аудитория приняла картину необычайно тепло, а критика особенно выделяла проникновенное исполнение роли Казанка. Гость фестиваля, актер Анатолий Кузнецов, пожинал плоды своей популярности. Идеи братства, скрепленного кровью в совместной борьбе, близки сердцу болгарского кинозрителя, и это способствовало успеху фильма.

«Родство душ» двух народов находит выражение в постоянном интересе к искусству друг друга. «Духовная интеграция» стала знамением времени, наиболее полно и естественно выражающим давнее тяготение двух национальных культур к взаимному сотрудничеству и взаимному обогащению.

За всем этим — опыт прошлого, уроки истории. Совместная борьба за освобождение болгарской земли от турецкого ига. Ленинская революционная стратегия, весь опыт русской революции, ставшие школой для болгарских коммунистов. Совместная победа над фашизмом. Совместное, рука об руку, социалистическое строительство Идеи братства стали элементом, одухотворяющим обе национальные культуры, неотъемлемой чертой народного самосознания.

Радостное сознание этого факта — один из главных итогов восьми дней, проведенных на Варненском фестивале.

И будни и праздники болгарского кино носят деловой, рабочий характер. Фестиваль не остановил мгновение, как бы прекрасно оно ни было. Слишком стремительно движение, слишком велик вкус к поискам и обширно их поле.

Фестиваль был устремлен в будущее, он в движении. О его фильмах интересно думать, интересно спорить с их создателями, вместе с ними размышлять о дорогах нашего искусства, о множественности путей, которыми сегодня болгарское кино идет к своим новым открытиям.

Варна — Москва

Синерама

Венесуэла

В масштабе латиноамериканского континента Венесуэла год от года приобретает все большее право называться кинематографической державой.

В стране уже создано немало полнометражных цветных художественных лент, и хотя не все эти картины, по мнению венесуэльской прессы, заслуживают похвал, тем не менее они в своей совокупности все же отражают глубокие социально-политические процессы, происходящие в стране.

Высокую оценку критики, а также и беспрецедентный кассовый успех в Венесуэле и в других странах континента получила лента режиссера Джанкарло Каррера «Кроткая песня для бравого народа» (для европейского проката картина выпускается под названием «Город, сделанный из ярости»).

Последнее название, наверное, более точно определяет тематику фильма и круг рассматриваемых в нем проблем. Каракас — вот тот город ярости, о котором идет речь. Авторы беспощадно показывают противоречия этого многомиллионного города, известного роскошью аристократических кварталов и крайней нищетой «кантегрилес» — каракасских трущоб. Герой картины — полуграмотный, наивный крестьянский паренек Хильберто — с первого же шага познает всю жестокость капиталистического города.

Хильберто покинул родные места — какую-то богом забытую деревню на полуострове Парагуана. Полный радужных надежд, он едет в столицу. Здесь у него есть друг, который тоже когда-то уехал из деревни и во время отпуска рассказывал Хильберто всякие чудеса о столичной жизни. Но, приехав в Каракас, Хильберто не находит товарища. Одиноко бродит он по городу, читает объявления с предложениями о работе, рассматривает витрины роскошных магазинов. На одной из улиц ввязывается в драку. Потом ночлег в каком-то бараке. Так заканчивается первый день его знакомства с заветным городом...

На другой день — встреча с бывшим учителем Фредди. Фредди устраивает его работать в похоронном бюро. Затем новые знакомства, связь с проституткой Иоландой, привод в полицейский участок.

Мало-помалу все благие порывы паренька развеиваются. Гибель Иоланды — нелепая, случайная — ожесточает его, и Хильберто окончательно опускается — становится бандитом, грабителем...

Сюжет, в общем-то, не нов для венесуэльского кинематографа. Тема преступности молодежи, тема насилия не случайно стала главной в работах венесуэльских кинематографистов. Говоря о ленте Джанкарло Каррера, нужно сразу же отметить, что в его картине жестокие сцены обусловлены лишь стремлением быть верным жизненной правде. Героя фильма сломили обстоятельства, с ним произошло несчастье, но это вовсе не следствие его испорченности. Все происходящее со своим героем режиссер рассматривает под знаком протеста против порядков, существующих в буржуазном мире.

Фильм «Кроткая песня для бравого народа» завоевал один из призов на недавно проходившем фестивале наций в Таормине (Италия). Он был с интересом встречен и европейской критикой.

Джанкарло Каррера — итальянец по происхождению. Он родился в Риме, но уже 22 года работает и живет в Венесуэле. В 1959 году он создал студию венесуэльских кинематографистов при Центральном университете в Каракасе. Одновременно он основатель журнала венесуэльского кино и телевидения. В его группе были подготовлены все нынешние известные операторы и режиссеры страны. Он автор таких документальных лент, как «Возвращение к жизни», «Бескрылый ангел», «Ле-Парк» и других.

В. Александров

Вьетнам

В прошлом году Студия художественных фильмов в Ханое выпустила семь игровых и одну документальную картину.

О проблемах современной школы рассказывает лента «Новый учебный год» (режиссер Нгуен Нгок Чунг); режиссер Кхань Зы снял картину «Приемный ребенок» по одноименному произведению писателя Нгуен Кхая. Вопросам современности, моральному облику человека в социалистическом обществе посвящены фильмы «Тревожный рейс» (режиссер Нонг Ить Дат), «Девушка и шофер» (режиссер Чон Ву).

Молодые коммунисты — герои картины режиссера Чан Дака «Августовская звезда», вышедшей на экраны страны в канун IV съезда Коммунистической партии Вьетнама. Это первый отечественный широкоэкранный двухсерийный фильм (авторы сценария Дао Конг Ву и Чан Дак). В картине воссоздаются события, происходившие во Вьетнаме в августе 1945 года, накануне победоносной революции, приведшей к созданию Демократической Республики Вьетнам. Герои киноленты — молодая коммунистка Ню (эту роль талантливо исполнила актриса Тхань Ту) и ее соратники по борьбе ведут подпольную работу в Ханое в условиях жестокого террора. У Ню большой опыт революционной борьбы: она участвовала в знаменитой забастовке типографских рабочих в 1936 году. В 1939 году Ню была схвачена и брошена в тюрьму. Но спустя год

она совершает побег, и снова активно участвует в борьбе за национальное освобождение. Новая работа вьетнамских кинематографистов воскрешает славные страницы революционного прошлого Вьетнама.

Сейчас на киностудии утвержден предварительный план работы на 1977/78 год, согласно которому предстоит выпустить 12 полнометражных картин.

О событиях недавнего прошлого, о героизме вьетнамского народа в кровопролитной войне против иноземных захватчиков за освобождение родины расскажут картины «В северной части столицы» (о мужественной борьбе рабочих электростанции), «Дорога, ведущая на фронт» (о героическом рейде бойцов через горный хребет Чыонгшон), «Ночь в Бенче» и «Тревожный рассвет». Фильм «Красные семена» воссоздает на экране революционные события 1930—1931 годов в провинциях Гнеан и Хатинь. «Секретный список» — новая лента детективного жанра, посвящена работе органов народной милиции в годы войны. О преимуществах социалистического строя, силе социалистической идеологии, о необходимости защищать и сохранять национальные культурные ценности повествуют фильмы «Первая любовь», «Явиться с повинной на рассвете», «Дети». Проблемы воспитания нового человека, формирования социалистической идеологии поставлены в картинах «Снова бой» и «Произвол». В планах студии также экранизация романа известного вьетнамского писателя-реалиста Нго Тат То «Лампа гаснет».

●

После воссоединения страны кино на Юге Вьетнама получило благоприятные условия для своего развития. В условиях марионеточного антинародного режима кино служило интересам наживы и растления масс. Национальная кинематография почти не развивалась, подавляющее число демонстрировавшихся фильмов составляли развлекательные ленты, вестерны, снятые в США, Франции, Гонконге. Кинотеатры в основном были сосредоточены в больших городах, в сельской местности кино было редкостью. В настоящее время в провинциях южных районов Социалистической Республики Вьетнам насчитывается 415 киноустановок, в том числе 141 кинотеатр и 274 кинопередвижки, действующие и в сельской местности: и в горных районах, и на прибрежных островах. Цены на билеты снижены наполовину, многие сеансы бесплатные. С мая 1975 по декабрь 1976 года на юге страны было организовано около 300 тысяч сеансов, на которых побывало более 50 миллионов зрителей. Буквально спустя неделю после освобождения Сайгона вся кинопродукция студий США и марионеточных властей была изъята из репертуара кинотеатров, и на экранах стали демонстрироваться фильмы, созданные в ДРВ и других социалистических странах. К концу 1976 года в кинопрокатной сети провинций южного Вьетнама было показано 800 фильмов всех жанров.

Сейчас особо актуально стоит проблема подготовки национальных технических кадров для сети кинопроката. Уже организованы центры, в которых будут обучаться специалисты по кинопроекционной технике.

При марионеточном антинародном режиме кинопроизводство в Южном Вьетнаме было в зачаточном состоянии. Так называемый Киноцентр в Сайгоне выпускал только документальные фильмы, служившие интересам «психологической войны», интересам реакционного пропагандистского аппарата; обработка и озвучивание лент осуществлялись за границей. Сейчас в городе Хошимине начала функционировать Объединенная киностудия, оснащенная необходимым оборудованием. Она уже выпустила более тридцати документальных фильмов, два из которых были показаны на XIX Международном кинофестивале в Лейпциге — «Поэзия в бою» и «История пишет новую главу». В планах студии новые документальные фильмы и экранизация популярной пьесы «Тиран».

А. Соколов

ГДР

Директор студии ДЕФА Гюнтер Шредер на страницах журнала «Фильмшпигель» рассказал о картинах, только что законченных производством, поделился планами студии.

«Обсуждая наши будущие работы, — сказал Гюнтер Шредер, — мы всегда учитываем, что из года в год должно повышаться качество фильмов, увеличиваться их общественная действенность. Мы постоянно стремимся к широте и многообразию в постановке проблем, выборе тем, в жанровом и стилевом решении картин. Основное же направление нашей работы — это, естественно, удовлетворение постоянно растущих запросов зрителей...»

Первой премьерой 1977 года стал фильм режиссера Конрада Вольфа «Мама, я жив», история четырех молодых немцев, бывших солдат гитлеровской армии. Своим фильмом режиссер продолжает развивать тему борьбы против фашизма, тему интернациональной солидарности. В этом же ряду — «Твой день придет», снятый совместно со студией «Баррандов» режиссером Конрадом Петцольдом по сценарию Гюнтера Менерта. Это рассказ о жизни и борьбе эмигрировавшего в Чехословакию известного немецкого поэта-коммуниста Кубы (Курта Бартеля), о деятельности чехословацких и немецких антифашистов. Режиссер Янош Вейцзи завершил сейчас работу над фильмом «Я хочу вас видеть», герой которого, немецкий рабочий Фриц Шменкель, сражается с гитлеровцами в отряде советских партизан. Кроме того, закончена подготовка к совместной с итальянскими кинематографистами постановке исторической ленты о поджоге рейхстага (режиссер Джулиано Монтальдо).

Особое внимание ДЕФА уделяет фильмам о современности, о сегодняшнем дне республики, о достижениях, заботах и проблемах ее граждан, фильмам, способствующим формированию социалистического самосознания. Недавно на экраны

страны вышли три фильма, затрагивающие эту важную тему. «Неисправимая Барбара» — повесть о судьбе молодой прядильщицы, в прошлом — известной спортсменки. Фильм этот поставил режиссер Лотар Варнеке, и прежде уделявший в своих картинах много внимания вопросам морали. «Огонь над палубой» режиссера Германа Чохе (сценарист Вольфганг Мюллер) — фильм о работниках речного пароходства, веселая история капитана с Эльбы, который, отремонтировав свой старый, списанный пароходик, отправляется на нем в увлекательное путешествие. И, наконец, фильм режиссера Клауса Добберке (сценарий Вальтера Флегеля) «Прыжок кошки» повествует о важном периоде в становлении молодого человека — о его службе в народной армии. Кроме того, в работе находится еще ряд фильмов на современную тему. Это «Убежище» режиссера Франка Байера — история разошедшейся после четырнадцатилетней совместной жизни супружеской пары; «Бегство» режиссера Роланда Грефа (сценарий Ханнеса Хюттнера) — фильм, рассказывающий о человеке нерешительном, беспринципном, непомерно тщеславном и ставящем свои интересы превыше всего. Девушка, которая не умеет принимать решения и поэтому попадает в весьма драматические ситуации, — героиня увлекательной комедии режиссера Франка Фогеля «Берлин О112».

В любимом зрителями жанре комедии студия ДЕФА предлагает картину режиссера Руди Штраля «Безумный аромат свежего сена». В фильме заняты популярные актеры Роланд Оме и Гюнтер Райш. Еще одна комедия создается на студии — это экранизация книги писателя Карла-Георга Эгеля «Антон-волшебник».

Известно, что многие зрители отдают предпочтение приключенческим и музыкальным фильмам. В планах студии ДЕФА предусмотрены и такие.

Прежде всего это «По пути к Атлантиде»; в этой картине рассказывается история поисков затонувшей легендарной страны (режиссер Зигфрид Кюп). Закончены съемки детектива под названием «Один должен стать трупом» по одноименному роману Герта Прокопа (режиссер Ирис Гуснер). Что же касается музыкальных фильмов, то на студии только что закончена большая экспериментальная картина с участием популярных эстрадных актеров Вероники Фишер, комиков Херрихта и Прейля и других. Любителям серьезной музыки студия в этом году предложит «Парад на Унтер ден Линден», в котором они смогут услышать и увидеть шестнадцать ведущих солистов Немецкой Государственной оперы в их лучших ролях. В фильме также участвуют балет и хор театра и Государственная капелла. Над картиной этой работает большой коллектив кинематографистов во главе с Георгом Мильке.

Новые фильмы ждут также юных зрителей. Впрочем, экранизация книги Людвига Ренна «Трини» предназначается не только для юношества, но и для взрослых. В центре повествования — сын бедного мексиканского крестьянина-индейца, который пытается объединить жителей своей деревушки, чтобы вместе бороться за лучшую жизнь. Для юных зрителей совместно со студией «Баррандов» будет создан фильм «Остров серебряной цапли» — о судьбе одной семьи в конце первой мировой войны. К постановке фильма о пролетарском молодежном движении приступил сейчас режиссер Хельмут Дзюба. Фильм этот будет называться «Красный галстук»...

Н. Дымшиц

Италия

По итальянскому телевидению начался показ трехсерийного телефильма «Армия Сципиона», который в несколько сокращенном варианте затем выйдет на киноэкран. Поставила фильм режиссер Джулиана Берлингуэр по одноименному антифашистскому роману писателя Джузеппе Д'Агато. Действие фильма происходит в годы войны, когда солдаты распавшейся итальянской армии уходили в горы к партизанам, множа ряды движения Сопротивления против гитлеровских оккупантов. Место действия — город Болонья, центр «красной» Эмилии — одного из очагов подпольной и партизанской антифашистской борьбы. Отмечая выход нового фильма, посвященного теме Сопротивления, прогрессивная критика указывает на его тематическую и смысловую близость фильму режиссера Джулиано Монтальдо «Аньезе идет на смерть».

●

Во Флоренции состоялась конференция, посвященная «высадке» Голливуда в Италии. Широкому и всестороннему обсуждению подверглись многочисленные документы, свидетельствующие о проникновении американского капитала и кинобизнеса на итальянский кинорынок в течение первого послевоенного десятилетия, с 1945 по 1954 год. Официальное название конференции «Американское кино в Италии в 1945—1954 годах: конец мифа о завоевании рынка». Представленные организаторами конференции документы и материалы, пишет газета «Унита», относящиеся к деятельности американской военной разведки и отдела «психологической войны» при военной американской администрации в Италии, красноречиво показали, как голливудская продукция планомерно захватывала экран страны, влияя на итальянское кино не только с чисто кинематографической точки зрения, но также и главным образом — идеологически, пропагандируя модели американского образа жизни, американские «идеалы». Экспансия Голливуда вызвала неравномерное и замедленное развитие национальной итальянской кинематографии. Обо всем этом подробно и аргументированно говорили участники конференции — главным образом молодые кинокритики, группирующиеся вокруг исследовательского отдела Тосканского кинематографического центра, который и явился организатором конференции. Вместе с молодежью в этом важном совещании

участвовали и многие известные киноведы и критики, работники кинопечати Италии, корреспонденты ведущих газет страны.

●

Режиссер Паоло Спинола ведет в Милане съемки фильма «День в конце октября» (название рабочее), посвященного молодежному бунту 1968 года. В центре фильма судьбы двух миланцев, юноши и девушки, переплетающиеся с судьбой движения стихийного протеста молодежи и студентов, потрясшего тогда вслед за Францией Италию. Действие фильма ограничено одним днем и происходит в центре Милана, неподалеку от площади, над которой высится Миланский собор. Он — молодой служащий, из буржуазной семьи, весь во власти комплексов, не способный к активному действию; она — студентка-бунтовщица, исполненная яростной решимости сломать все старое, бороться за новое общество и новую культуру. Однако в решительный момент именно девушка проявит малодушие под влиянием мелкобуржуазных предрассудков. Юноша же, хотя и медленно, мучительно осознав для себя невозможность жить по-старому, найдет силы для того, чтобы продолжать борьбу...

Главную мужскую роль исполняет молодой актер Пьер Луиджи Конти, более известный итальянским зрителям под американизированным псевдонимом Ал Кливер. Женскую роль — его жена, актриса Анни Белле. Автор сценария — сам Паоло Спинола. Этот «молодежный» — не только по тематике, но и по возрасту своих создателей — фильм снимается при поддержке прокатной фирмы «Италноледжо», но в основном на скромные средства маленького кинокооператива, образованного теми, кто работает над картиной.

Независимо от конечных результатов фильм Спинолы представит несомненный интерес как одна из немногих попыток в итальянском кино с позиций сегодняшнего дня осознать итоги «молодежного бунта».

А. Богемская

США

«Таксист» — новый фильм молодого американского режиссера Мартина Скорсезе, известного советским зрителям по картине «Алиса здесь больше не живет».

Фильм ставит проблему индивидуального бунта, рассказывая о водителе такси, который в одиночку вступает в борьбу с преступностью нью-йоркского дна.

В 1976 году «Таксист» получил главный приз Каннского кинофестиваля. В главной роли снимался Роберт де Ниро.

«Таксист», режиссер Мартин Скорсезе (фото из журнала «Ривиста дель Чинематографо» Италия)

Франция

...Следователю Файяру поручено расследование ограбления бензозаправочной станции. Случай на первый взгляд довольно заурядный. Подобное происходит во Франции ежедневно. Но цепочка неопровержимых улик и показания свидетелей неожиданно приводят Файяра к «осиному гнезду» мафии... В таком детективном ключе начинается картина французского режиссера Ива Буассе «Следователь Файяр по прозвищу «Шериф».

В основу фильма легла достоверная история. Летом 1975 года в окрестностях Лиона неизвестными лицами был застрелен следователь, который вел дело о преступлениях, совершенных бандитами по указке «отцов» города. Виновники убийства были известны всем. Но следствие, как нередко бывает в подобных случаях, не дало никаких результатов. Дело было замято: слишком уж важные тузы были в нем замешаны. История убийства следователя легла в основу сначала детективного романа писателя Жана Лабрюни «Шериф», а затем — картины Ива Буассе.

Но как и в предыдущих своих работах — в «Покушении», известном советским зрителям (убийство видного африканского политического деятеля), «Дюпон Лажуа» (расизм), «Р. А. С.» (война в Алжире), — Ив Буассе, воспользовавшись детективной канвой, вносит в фильм острое социально-политическое звучание.

Расследование ограбления бензозаправочной станции приводит Файяра к раскрытию более крупных преступлений, в которых оказываются замешаны бизнесмены, депутаты парламента, бывшие оасовцы, головорезы из «S. A. C» — так называемой «предпринимательской полиции», обычно применяемой для разгона демонстраций и забастовщиков... И хотя следователю помогают молодые работники магистратуры, в частности, его коллега Стейнер и полицейский инспектор Марек, он наталкивается на «стену», преодолеть которую бессилен. Сначала чересчур настойчивому следователю предлагают перейти на другое место, а когда он наотрез отказывается, решают избавиться от «строптивца». Однажды вечером, когда Файяр возвращается от своей невесты домой, его убивают.

«Убивают, — как пишет французский еженедельник «Ви увриер», — за то, что он... надеялся изменить общество...»

Однако не все в картине Буассе «Шериф» так однозначно и категорично, как может показаться после краткого знакомства с ее сюжетом. Сам режиссер не склонен считать следователя Файяра абсолютно положительным героем.

«Файяр вызывает симпатию в начале своей борьбы за справедливость, — отмечает режиссер Буассе в интервью журналу «Авангард». — Но судьба сталкивает его с порочными, лживыми людьми и постепенно он сам начинает пользоваться теми же жестокими методами, которыми в таком совершенстве владеют его противники. В последней части «Шерифа» Файяр мало чем отличается от них. Сознание того, что он уподобляется своим врагам, мучает его...».

Новая картина Буассе удостоена во Франции премии Луи Деллюка. Но режиссеру и всей постановочной группе пришлось преодолеть немало трудностей, прежде чем фильм мог выйти на экраны страны.

«Я не предполагал, — говорит Буассе в своем интервью, — что встречу такое сильное сопротивление со стороны министерства внутренних дел, магистратуры, столько недоброжелателей. Какие только преграды не пытались перед нами возвести! Урезали средства, была даже предпринята попытка покушения на исполнителя главной роли Патрика Девера! Но с самым серьезным противодействием мы столкнулись уже после окончания работы над картиной. Цензоры решили саботировать «Шерифа». А накануне премьеры нам объявили о том, что она может состояться лишь при условии, что мы сделаем некоторые купюры. В частности, потребовали убрать слова о том, что в преступлении против Файяра была замешана полиция «S. A. C». Упоминание о ней, видите ли, повторялось в картине шестнадцать раз! Я был в безвыходном положении... И тогда мне пришло в голову заменить эту аббревиатуру обыкновенным, ничего не означающим сочетанием звуков — «бип». Оставалось только проинформировать публику, что в действительности стоит за этим произвольным буквосочетанием, и цель была достигнута. Картина не только не потеряла таким образом своей разоблачительной силы. Напротив, бессмысленная цензура сделала ей

«Следователь Файяр по прозвищу «Шериф», режиссер Ив Бауссе (фото из журнала «Авангард», Франция)

рекламу, эта акция обернулась против нее же самой.

Цензура — вот что тормозит сегодня развитие французского кинематографа. Очень часто фильмы запрещают сильные мира сего, те, кто имеет мощные рычаги правления и влияния...

Мои планы на будущее? Если бы сценарист и я «сохранили» жизнь следователю Файяру, то он вполне мог бы стать героем картины, над которой я работаю сейчас...».

В новой картине Ива Буассе будет рассказана история деятельного в прошлом человека (его играет известный французский актер Филипп Нуаре), который уезжает в Ирландию, чтобы жить тихо и уединенно. Вспоминая о прошлом, он задается вопросом, насколько оправданна была борьба, которой он посвятил всю свою жизнь. Но в Ирландии с ним происходят события, которые заставляют его пересмотреть свое решение и вновь поднять свой голос против несправедливости, насилия, жестокости...

Таков сюжет следующей картины Ива Буассе «Сиреневое такси», который, как отмечает кинематографическая печать, отличен от предыдущих его работ своим романтическим настроем, тонким элегическим звучанием.

Б. Цветова

Чехословакия

На экраны чехословацких кинотеатров вышел новый фильм режиссера Карела Кахини «Русалочка», экранизация сказки Ганса-Христиана Андерсена.

Это первое обращение режиссера к миру сказки, хотя его нельзя назвать неожиданным: в свое время международное признание получили фильмы Кахини «Я снова прыгаю через лужи» и «Поезд до станции «Небо», где был показан мир детства.

«Русалочка», режиссер Карел Кахиня (фото из журнала «Фильм а доба», Чехословакия)

В новом фильме режиссера фантазия и чудеса уступают место трагической истории любви. Кахиня особо стремился развивать драматические элементы в сказке Андерсена, надеясь таким образом избежать прямолинейности в адаптации сюжета. У Андерсена Русалочка превращается в сказочное существо — дочь воздуха, которое спустя триста лет возродится для жизни. «Кинематографическая» Русалочка знает, что ее ждет гибель и сознательно выбирает смерть, даря жизнь любимому. Именно этот мотив отчаянной, тщетной, но достойной восхищения борьбы, в которую вступила Русалочка, и привлек режиссера Кахиню, сценариста Гофмана, оператора Кучеру, рассказавших старинную сказку как реальную историю, в которой, однако, совершаются вещи достаточно необыкновенные.

Главные роли в фильме «Русалочка» исполняют Мирослава Шафранкова, Радован Лукавский, Петр Своитка.

В дальнейшем Карел Кахиня намерен вновь обратится к сказке. «Возможно, это случится не очень скоро, — оговаривается он, — только тогда, когда попадется подходящая». Сейчас режиссер в сотрудничестве с Гофманом и Кучерой заканчивает свой новый фильм «Смерть мухи» — о психологии подростка, переступающего порог зрелости.

Г. Николаева

Чили (Патриотические силы)

Чилийский режиссер Мигель Литтин («Шакал из Науэльторо», «Земля обетованная», «Это случилось на руднике «Марусна») приступил к работе над экранизацией популярного романа известного кубинского писателя Алехо Карпентьера «Средство от метода».

«Творчество Алехо Карпентьера, — сказал Мигель Литтин в интервью корреспонденту кубинской газеты «Гранма», — всегда восхищало меня. Его роман «Средство от метода» привлек меня значительностью

поставленных в нем политических и социальных проблем. В нем раскрывается типичнейший образ латиноамериканского диктатора фашистского толка и одновременно писателем прослеживаются существующие механизмы влияния империализма на всю политическую жизнь континента...

Диктаторы не делают историю. Они фактически пешки в политической игре империализма и их устранение — вопрос времени. Радикализация народных масс, взрыв недовольства — и диктатор оказывается свергнутым...»

На вопрос о том, как протекала работа с Алехо Карпентьером над сценарием картины, Мигель Литтин рассказал: «Писатель встретил мою идею с большим энтузиазмом. Мы в течение нескольких недель обсуждали различные аспекты романа. В результате этих бесед у меня появилось несколько записных книжек. и по возвращении в Мексику я начал работать...

Идет подбор актеров, съемочной группы, определяются места будущих съемок. В основном съемки будут проходить на Кубе и в Мексике и займут приблизительно 3—4 месяца.

...Несомненно, что фильм «Средство от метода» является самым важным и самым честолюбивым проектом, который когда-либо мною задумывался. К тому опыту, что я мог приобрести за эти годы, как режиссер, прибавляются жизненная мудрость и глубина такого выдающегося романиста, каким является Карпентьер...

Политическая актуальность картины, насущность ее темы для жителей нашего континента придают моей работе особое значение. События, происходящие сегодня в Латинской Америке, где вновь поднимает голову фашизм, где молодчики Пиночета творят жестокую, бесчеловечную расправу над честными людьми, позволяют рассчитывать, что наш фильм вызовет широкий резонанс. Картиной «Средство от метода» мы надеемся внести свой вклад в борьбу с кровавой хунтой, поправшей свободу чилийского народа».

В. Моисеев

Швеция

В шведской газете «Экспрешен» в прошлом году было опубликовано первое и единственное интервью, которое Ингмар Бергман дал шведскому журналисту после того, как он покинул родину. В заголовок интервьюер вынес слова, которые знаменитый режиссер сказал, характеризуя свое самочувствие после эмиграции из Швеции: «Я любил эту страну, это я вижу еще яснее теперь, когда я не могу здесь ни жить, ни работать».

Как уже сообщалось в «Искусстве кино», Ингмар Бергман покинул родину в апреле 1975 года, после того как он был арестован во время репетиции в театре «Драматен» по обвинению в утаивании налогов (оказавшемуся полностью не обоснованным) и затем допрошен в полицейском участке. Этот акт грубого полицейского произвола, учиненного над всемирно известным художником, вызвал возмущение не только в Швеции, но и далеко за ее пределами. На самого же Бергмана он произвел настолько тяжелое впечатление, что сразу же после снятия обвинения он решил покинуть родину и переселиться в Соединенные Штаты Америки. Впрочем, жизнь в США (вместе со своей женой, знаменитой шведской актрисой Ингрид Тулин он жил в Лос-Анджелесе) оказалась внутренне неприемлемой для Бергмана, и с лета прошлого года он переселился в ФРГ, в Мюнхен, где надеется обосноваться надолго.

Корреспондент газеты «Экспрешен» беседовал с Бергманом в Стокгольме, куда тот ненадолго заезжал, в помещении кинокомпании «Синематограф», некогда принадлежавший режиссеру, а теперь находящейся накануне ликвидации. Как утверждает корреспондент, Бергман выглядит несколько спокойнее, чем в первые дни после ареста, хотя волосы его еще больше поседели. Поскольку это интервью было единственным, которое Бергман согласился дать журналисту-соотечественнику, он с особым тщанием отнесся к его тексту: «вычеркивал прилагательные, чтобы избежать сентиментальности», требовал «точности до последней запятой», чтобы «избежать кривотолков», и не переставал повторять, что должен быть уверен в том, что сможет «отвечать за каждое слово», которое появится в печати.

На вопрос корреспондента, связан ли его приезд в Стокгольм с намерением в будущем вернуться в Швецию, Бергман воскликнул: «Ни в коем случае! Я приехал сюда только за тем, чтобы ликвидировать свои дела. И чтобы повидать летний Форе... (Форе — остров в Балтийском море, на котором после съемок «Персоны» постоянно жил Ингмар Бергман. — *Ред.*)...» Тоска по Форе была настолько сильной, что режиссер не смог противиться желанию хотя бы ненадолго снова оказаться среди милых его сердцу пейзажей.

Вообще, как признается Бергман, потеря родины оказалась для него невосполнимой — «слишком уж глубоки корни, связывающие мое искусство со Швецией». Тем тяжелее ему сознавать, что сейчас пребывание на родине лишилось для него «всякого смысла». «Ведь я могу жить, — говорит режиссер, — только там, где я могу работать. Мой дом — это моя работа». А поскольку сейчас работа для него в Швеции стала невозможной, потеряла смысл и жизнь на родине.

В чем же именно усматривает Бергман свою связь со Швецией? Когда его спросил об этом интервьюер, режиссер воскликнул: «Разве можно объяснить подобные вещи? Чувство родины так интимно связано с детством, со всем последующим твоим развитием... Ощущение света, звука, языка, жизненного ритма — все это родина. Мы прилетели из Лос-Анджелеса в Стокгольм вечером, на дворе была середина лета. В этот день в Лос-Анджелесе было 43 градуса тепла, а когда через тринадцать часов мы приехали к моему тестю в шхеры, был уже вечер и веяло северной прохладой. Поистине, это было ни с чем не сравнимое чувство — ехать в шведских летних сумерках, чувствовать прохладу се-

Ингмар Бергман (фото из журнала «Кино», Польша)

вера, а потом спать в комнате со светлыми, развевающимися от бриза гардинами. Перед домом тестя стоит береза, от которой бывает густая тень, и я всю ночь слушал шум ветра в ее ветвях».

По словам Бергмана, он не так уж сильно тоскует о Стокгольме, но Форе — это единственное место в мире, где он чувствует себя хорошо и по-настоящему дома. «Не знаю почему, — сказал режиссер,— но я глубоко привязан к тамошнему пейзажу и тамошним людям». Отказаться от Форе, где он чувствует себя «примиренным с окружающим миром и как-то по-особому расположенным к людям», для Бергмана поэтому особенно трудно. «Я очень надеюсь, — сказал он, скрывая под шуткой терпкую горечь, — что когда-нибудь смогу вернуться обратно и жить там, просто как один из старожилов Форе. Во всяком случае, сегодня я об этом мечтаю».

Корреспондент спросил режиссера и о том, почему его реакция на арест была столь непримиримой? «Я пережил катастрофу, — отвечал Бергман. — Такую катастрофу, наверное, должен пережить всякий человек в ситуации, когда он чувствует себя невиновным и никак не может понять, за что его подвергают преследованиям. Я чувствовал себя опозоренным. А потом я почувствовал злость и тогда вдруг понял: а ведь я могу и не сидеть здесь, как овца, приведенная на закланье. Не для такой же жалкой роли я был предназначен! И как только я это по-настоящему осознал, я собрался и поехал».

За время своего пребывания за границей Бергман чувствовал себя нездоровым, но он наотрез отказался говорить с репортером о своей болезни (видимо, тяжелом депрессивном состоянии). Он только заметил: «До тех пор, пока можно будет преобразовывать негативный опыт в позитивный и затем художественно его трансформировать, еще можно считать, что все на свете идет не так уж плохо... Будущее покажет, — добавил режиссер, — сумею ли я извлечь пользу для своего творчества из постигшей меня беды. А пока я только могу констатировать, что мне был нанесен страшный вред — физический, душевный и материальный. Так что сейчас, по существу дела, мне не остается ничего другого, как только попробовать построить что-нибудь заново».

Известно, что до бегства из Швеции Бергман только несколько раз выезжал за ее пределы. «Мне казалось достаточным, — сказал он по этому поводу в интервью корреспонденту «Экспрешен», — общаться с моими друзьями, с моими детьми и внуками. Мне нужно было только ежегодно ставить пьесу в «Драматен» и время от времени снимать фильмы. Но потом вдруг все это оборвалось, все пошло совсем иначе...»

Вынужденный отъезд Бергмана был использован прогрессивными иностранными газетами как повод для критики социальных порядков, затхлости и полицейского произвола, укоренившихся в Швеции. Корреспондент «Экспрешен» попробовал, сославшись на «антишведскую кампанию», развернувшуюся в зарубежной печати, вырвать у Бергмана какие-либо заявления, рассчитанные на то, чтобы ослабить впечатление от разразившегося скандала. Но Бергман не высказал ни одного слова сожаления по поводу принятого им решения. «Я уехал, — сказал он, — чтобы спастись. То был всего лишь инстинкт самосохранения... Отъезд был для меня единственно мыслимой возможностью, и о предпринятом мною шаге я не сожалел ни одной минуты на всем протяжении всего последующего, весьма и весьма невеселого для меня, времени... Видите ли, народ рассматривал меня, как белую ворону», — добавил режиссер. Что же касается шведской бюрократии, ведомственных чиновников, то о них он может говорить только с горечью и презрением. Тем более что, как подчеркнул Бергман, он является пессимистом в вопросе о том, можно ли избавить Швецию от коррупированной бюрократии. «Наше общество, — сказал он, — не может обходиться без сложного бюрократического аппарата. Если бы его не было, политики лишились бы возможности управлять. Как же они могут захотеть избавиться от бюрократии?»

Тем не менее Бергман объявил, что он все же собирается принять участие в голосовании во время ежегодных выборов в органы местного самоуправления, хотя выборы и представляются ему всего лишь «скучной тягомотиной». «Если опустить некоторые детали, некоторые небольшие различия во взглядах у соревнующихся сторон, — заметил он, — то в главном все окажутся едиными и заодно... Поэтому-то я никак не могу ухватить, — иронически добавил Бергман, — почему бы всем соревнующимся партиям не составить смешанное правительство? Как старый режиссер, я воспринимаю главных действующих лиц выборной комедии как весьма слабых актеров. Взвинченные интонации, заученные реплики, плохо синхронизированные жесты — все это создает впечатление бывалых, но вполне посредственных актеров, и это-то и есть самое грустное в так называемой предвыборной борьбе... Как избиратель, — признался далее Бергман,— я чувствую себя на выборах всегда довольно неуютно и беспокойно. Меня часто тревожит вопрос, неужели, кроме меня, нет никого, кто бы с таким же содроганием от брезгли-

вого чувства присутствовал на этом безобидном, но довольно устрашающем представлении».

Перейдя в заключение к своим ближайшим творческим планам, Бергман сообщил, что собирается ставить фильм «Яйцо змеи», действие которого будет происходить в Берлине в 1923 году в течение одной точно датированной недели (с 3 по 11 ноября), когда девальвация марки была особенно устрашающей. Фильм расскажет о переживаниях двух людей, которые случайно застряли в Берлине и никак не могут из него выбраться. Относительно актеров, которые будут сниматься в фильме, режиссер отказался сообщить что-нибудь определенное, «поскольку контракты еще не подписаны». Ясно только, что он вряд ли будет работать со шведскими актерами, так как исполнителям всегда очень трудно бывает порывать со своей родной языковой средой. Хотя, как заметил Бергман, «люди, связанные с кино и театром, по сути своей, во всем мире очень похожи друг на друга. Они как одна большая семья: у них сходные проблемы и во многом похожий ход мыслей».

Снимать Бергман начнет в сентябре, а завершить работу намеревается не раньше июля следующего года.

Что же касается театральных планов, то, как сказал Бергман, в обозримое время он не собирается ставить в «Драматен», где проработал всю свою творческую жизнь. По-видимому, он примет предложение одного из мюнхенских театров и поставит там «Игру грез» Стриндберга — пьесу, о которой Бергман говорит, что он не знает «ничего более шведского».

В заключение следует сообщить, что «налоговое дело Бергмана» все еще продолжает рассматриваться в разных бюрократических инстанциях, хотя, как заявил сам Ингмар Бергман, для него теперь «нет ничего более безразличного», чем этот вопрос.

О. Суркова

ЮАР

Лайонел Н' Хакин известен в кинематографических кругах многих африканских стран. Он занимается вопросами культуры в Национальном африканском конгрессе — организации, много лет ведущей борьбу за политические свободы народов Южной Африки. Он представлял эту организацию на II Панафриканском киноконгрессе в Алжире, а также был членом жюри на международном фестивале в Лейпциге. И, наконец, Лайонел Н'Хакин — автор двух первых фильмов, снятых коренным жителем в Южно-Африканской Республике.

Вот что рассказал о себе сам режиссер в одном из недавних интервью:

— Я родился в Иоганнесбурге в семье учителя. Мой дед был крестьянином, но он приложил все усилия, чтобы отец мог учиться. То же самое сделал мой отец, предоставив возможность мне, брату и двум моим сестрам получить образование. Это было очень нелегко, так как денег все время не хватало.

В нашей семье все издавна интересовались политикой, отец в течение 15 лет имел ограниченные гражданские права, брат долгое время пребывал в лагере, а теперь, так же, как и я, находится в эмиграции. Я уехал из Южно-Африканской Республики в середине 50-х годов, и активно занялся политикой.

В Лондоне я познакомился с режиссером Золтаном Кордой, который увлек меня возможностью разоблачить с помощью кинокамеры мифы, насаждаемые расистским режимом ЮАР. Опыта у меня фактически не было: до того я поставил всего несколько спектаклей в африканских коллективах в Лондоне и два года работал ассистентом режиссера в кино. Но в 1966 году я под видом кинолюбителя, снимающего пейзажи и разные достопримечательности, поехал в ЮАР с 16-мм кинокамерой. Конечно, я снимал не только это. Так я наснимал материала на 23 минуты, а остальное подобрал в киноархивах. Этот документальный фильм назывался «Вулкан, пробудись!». Я показал в нем нищету африканских гетто и процветание белых колонизаторов, расстрел взбунтовавшихся крестьян и расизм, процветающий в школах».

Через несколько лет Лайонел Н'Хакин снял в Лондоне фильм «Джемина и Джонни». Это имена пятилетних детей — чернокожей девочки и белого мальчика, отец которого запретил ему продолжать «водиться» с его подружкой. Получасовой фильм имел огромный успех, он демонстрировался на фестивале в Венгрии, а также во время конгресса культуры в Алжире и на телеэкранах многих стран Европы. Однако в последнее время режиссер лишен возможности снимать фильмы из-за недостатка средств.

О. Эльдарова

●

В Иоганнесбурге расистскими властями запрещен фильм, поставленный кинематографистами-африканцами. Фильм называется «До каких пор...», он создан на основе музыкального спектакля африканца Джибсона Кента. Сам Кент был арестован во время съемок. Фильм в течение месяца шел с большим успехом в пригородах Иоганнесбурга, в так называемых «цветных кварталах». По своему жанру это тоже музыкальная комедия, герой которой юноша-африканец, тщетно пытающийся получить образование в условиях апартеида...

А. Алешина

Югославия

«Время злодеяний» — так называется четырехсерийный телевизионный фильм, показанный белградским телевидением Действие всех четы-

рех серий происходит в годы мировой войны и рассказывает о преступлениях против человечности, совершенных нацистами. Серия первая — «Человек, который бомбил Белград» — это реконструкция судебного процесса над гитлеровским генералом фон Леером, отдавшим приказ о варварской бомбардировке Белграда 6 апреля 1941 года. Вторая и третья серии объединены общим названием «По пути предательства», рассказывают о пособниках нацизма — Танасие Диниче, министре внутренних дел марионеточного правительства Недича, обвиняемом в убийстве десятков тысяч ни в чем не повинных людей, и Драго Йовановиче, шефе белградской полиции, «специалисте» по борьбе с коммунистическим подпольем. В итоге блестящий придворный Танасие Динич и грубый, неотесанный полицейский, поднявшийся из самых низов благодаря своей жестокости и патологическому упорству, оказались на одной скамье подсудимых. «На примере двух изменников народа мы хотим сказать, — говорит режиссер фильма Сава Мрмак, — что предателями не рождаются, что предателями становятся». Четвертая новелла картины «Пуля в затылок» рассказывает о том, как еще в ноябре 1941 года, когда националистическое движение четников выдавало себя за единственную силу в стране, борющуюся против оккупантов, группа четников захватила в плен свыше трехсот партизан и, обрекая патриотов на верную гибель, в самом буквальном смысле обменивала их у гитлеровцев на оружие и деньги.

Каждая из серий «Времени злодеяний» основана на реальных фактах, запечатленных в многочисленных документах и материалах послевоенных судебных процессов. Сейчас авторы фильма — писатель Синиша Павич и режиссер Сава Мрмак готовятся к съемкам своего следующего телевизионного цикла. Новая их работа восстанавливает события и факты, связанные с судебным процессом над предателем югославских народов Драже Михайловичем, который в годы второй мировой войны был пособником нацистов.

В фильме снимались Милан Пузич, Марко Тодорович, Мргуд Радованович, Светолик Никачевич, Предраг Тасовац, Рамиз Секич, Раде Маркович и другие актеры югославского кино.

●

К сто двадцатой годовщине со дня рождения американского ученого югославского происхождения, электротехника Николы Теслы, режиссер Эдуард Галич снимает девятисерийный телевизионный фильм, каждая из новелл которого расскажет об одном из важнейших периодов жизни Теслы — о его детстве в родном Смилане (здесь роль юного Николы играет двенадцатилетний гимназист из Лики Тодор Медич), об университетских годах в Граце и Праге, о первых успехах в Будапеште и Вене и, наконец, о годах, проведенных в Соединенных Штатах Америки, ставших второй родиной ученого.

Впрочем, Тесла до конца своих дней чувствовал себя югославом, и авторы фильма недаром то и дело вспоминают одно из высказываний своего героя — «у человека не может быть двух любовей». В США, переживавших в конце девятнадцатого столетия научно-техническую революцию, Тесла довел до конца свою работу над изучением переменного тока и смог практически использовать свою многофазную систему во время строительства Ниагарской электростанции. Но Тесла работал не только в Америке: его изобретения были запатентованы более чем в тридцати странах, более сорока университетов Европы и Америки присвоили ему докторские степени, а двадцать академий и научных обществ приняли его в почетные члены-корреспонденты... Авторы фильма доводят свою телевизионную (а затем и кинематографическую — из материала сериала будет смонтирована сокращенная версия для кинозрителей) биографию героя до 1912 года. В роли взрослого Теслы снимается известный загребский актер Раде Шербеджия. В роли его матери — Радмила Андрич.

Б. Акаков

ЮНЕСКО

150 участников Международного коллоквиума кинематографистов, организованного под эгидой ЮНЕСКО в Париже, опубликовали обращение к международной общественности и правительствам стран Латинской Америки с просьбой оказать давление на чилийскую хунту и потребовать от нее выяснения судьбы двух видных деятелей чилийской кинематографии — Кармен Буэне и Хорхе Мюллера. Актриса Кармен Буэне и ее муж оператор-документалист Хорхе Мюллер были арестованы агентами национального разведовательного управления (ДИНА) в октябре 1974 года. Есть свидетельские показания нескольких человек, утверждавших, что видели их в 1975 году в концентрационном лагере «Трес-Аламос». Далее нить обрывается. Хунта до сих пор отрицает даже факт их ареста. Как и две с половиной тысячи соотечественников, Кармен Буэне и Хорхе Мюллер по-прежнему числятся в списках «исчезнувших».

Кармен Буэне приобрела известность после того, как снялась в главной роли в фильме Мигеля Литтина «Земля обетованная». Хорхе Мюллер работал как оператор с режиссером-документалистом Патрисио Гусманом. На основе отснятых им в разные периоды материалов, при содействии кубинских кинематографистов создана кинотрилогия «Битва за Чили».

А. Привалов

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Горянка» (по мотивам одноименной поэмы Расула Гамзатова), 7 ч.
Автор сценария Р. Гамзатов, при участии И. Поплавской. Режиссер-постановщик И. Поплавская. Оператор-постановщик А. Николаев. Художник-постановщик А. Кузнецов. Композитор М. Кажлаев. Звукооператор В. Щедрина.
Роли исполняют: Т. Шумова, И. Казнев, Р. Георгобиани, А. Махсудов, П. Хизроева, Б. Мурадова, С. Пилявская, Ф. Качимахова, Н. Тер-Осипян, А. Тулужев, И. Хвичия, М. Дудаев, М. Акмурзаев, Г. Гаджиев, М. Абдулхаликов.

Киностудия «Ленфильм»

«Лавина» (по мотивам повести Ю. Помпеева «Хибинская Спарта»), 8 ч.
Автор сценария Б. Вахтин. Режиссеры-постановщики Н. Кошелев, В. Морозов. Оператор-постановщик В. Миронов. Художник-постановщик В. Зачиняев. Композитор И. Цветков. Звукооператор Г. Лукина.
Роли исполняют: Н. Сайко, Ю. Демич, Н. Мерзликин, И. Комаров, З. Капианидзе, И. Краско, Н. Кузьмин, В. Тимофеева, А. Минин, В. Артемов, Г. Дюдяев.

«Пока стоят горы...», 8 ч.
Авторы сценария А. Шульгина, В. Михайлов. Режиссер-постановщик В. Михайлов. Оператор-постановщик Э. Розовский. Художник-постановщик А. Рудяков. Композитор Н. Симонян. Звукооператор М. Лазарев.
Роли исполняют: М. Терехова, Г. Третьяков, Ю. Соловьев, К. Захаров, Л. Антадзе, Е. Меньшов, В. Авдюшко, В. Талызина, А. Солоницын, А. Баев, И. Виноградский, В. Головко, В. Кравченко, Л. Леонова, А. Мальцев, Ю. Прима, Ю. Сахаров, В. Тарасенко, В. Шалаев.

«Сладкая женщина», 10 ч.
Автор сценария И. Велембовская. Режиссер-постановщик В. Фетин. Операторы-постановщики В. Ковзель, С. Иванов. Художник-постановщик В. Зачиняев. Композитор В. Соловьев-Седой. Звукооператор Г. Корховой.
Роли исполняют: Н. Гундарева, С. Карпинская, О. Янковский, П. Вельяминов, Р. Маркова, Г. Корольчук, Н. Алисова, Ф. Никитин, Р. Афанасьев, Л. Буркова, Л. Егорова, Л. Колпакова, Н. Михайлова, Г. Мнацаканова, А. Печников, М. Рябухин, В. Титова, Г. Тимофеева, В. Хотько, В. Чемберг, Саша Григорик.

Одесская киностудия

«Отпуск, который не состоялся», 8 ч.
Автор сценария Т. Золоев. Режиссер-постановщик Т. Золоев. Операторы-постановщики Е. Козинский, Н. Луканев. Художники-постановщики Н. Ефимова, В. Ефимов. Композитор М. Скорик. Звукооператор Д. Ясникова.
Роли исполняют: А. Леньков, А. Мягков, М. Жигалов, И. Акулова, Е. Лебедев, Г. Дашевская, А. Тубольцева, М. Кайдалова, С. Яковлев.

Киностудия «Азербайджанфильм» имени Дж. Джабарлы

«Свет погасших костров» (по мотивам древнего эпоса «Книга моего Деда Коркута»), 1-я серия — 6 ч., 2-я серия — 7 ч.
Автор сценария Анар. Режиссер-постановщик Т. Таги-заде. Оператор-постановщик Р. Исмайлов. Художник-постановщик Н. Зейналов. Композитор Э. Сабитоглы. Звукооператор В. Савин.
Роли исполняют: Г. Мамедов, Х. Гадоев, Р. Балаев, Г. Тохадзе, Г. Курбанов, Л. Шихлинская, Ш. Мамедова, И. Гулиева, Э. Мамедов, Ф. Юсуфов, Д. Юсифова, А. Ахвердиев, Г. Аббасов, А. Мамедов.

«Сердце... сердце...», 9 ч.
Автор сценария Р. Ибрагимбеков. Режиссер-постановщик Э. Кулиев. Оператор-постановщик А. Нариманбеков. Художник - постановщик М. Агабеков. Композитор Полад Бюль-Бюль оглы. Звукооператор К. Сеидов.
Роли исполняют: Л. Виролайнен, Г. Турабов, Е. Киндинов, В. Асланова, Г. Курбанов, Ф. Салаев, А. Алекперова, Э. Касумов, Э. Азимов.

Киностудия «Молдова-фильм»

«Никто вместо тебя», 8 ч.
Авторы сценария В. Егоров, С. Попов. Режиссер-постановщик В. Паскарь. Оператор-постановщик В. Чуря. Художники - постановщики С. Булгаков, А. Роман. Композитор Э. Лазарев. Звукооператор Е. Рейтих.
Роли исполняют: И. Сахаров, И. Ледогоров, А. Курепов, В. Горелов, Ю. Никольский, Э. Виторган, В. Руссу, М. Штефан, С. Орлова, Н. Марзари, Л. Фабарджевич, С. Самойлов, В. Лысенков, Б. Зайденберг, И. Шкуря, Б. Галдаев, Е. Тудорашку, Г. Юшко, Л. Жаданова.

«Никушор из племени «ТВ», 8 ч.
Автор сценария К. Шишкан. Режиссер-постановщик В. Демин. Оператор-постановщик Н. Фомин. Художник-постановщик Ф. Лупашко. Композитор А. Градский. Звукооператор И. Бойко.
Роли исполняют: А. Тенета, Н. Шушарин, А. Войновский, В. Чижиков, Л. Аржаник, В. Бурхарт, М. Сагайдак, В. Брескану, Е. Тудорашку, К. Константинов, С. Назаров, Р. Константинов, Л. Бырня.

«Фитиль» № 171 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Двойку за стройку» (ЦСДФ). Автор текста А. Курляндский. Автор-оператор С. Киселев.
«Ради женщин» (Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького). Авторы сценария А. и Л. Шаргородские. Режиссер В. Селиванов. Оператор А. Кириллов.
В ролях: Г. Мурина, А. Крыченков, О. Иванова.
«Хвостатая проблема» (Ленинградская студия документальных фильмов). Автор сценария Ю. Борин. Режиссер - оператор Г. Афанасьев.
Главный редактор журнала С. Михалков. Главный режиссер А. Столбов. Звукооператор И. Любченко.

«Фитиль» № 172 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Слабое место» («Мосфильм»). Автор сценария В. Панков. Режиссер Л. Марягин. Оператор Р. Веселер. Художник Б. Чеботарев.
В ролях: Г. Георгиу, Б. Гитин, Г. Качин, Г. Тусузов, Г. Ялович.
«Для мебели» (ЦСДФ). Автор сценария Ю. Рихтер. Режиссер-оператор В. Макаров.

«Законница» («Мосфильм»). Автор сценария М. Липскеров. Режиссер В. Кольцов. Оператор А. Климачев. Художник Б. Чеботарев. В ролях: В. Владимирова, Г. Юхтин, В. Грачев.

Главный редактор журнала С. Михалков. Главный режиссер А. Столбов. Звукооператор И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Крестьянин на велосипеде», 9 ч.
Производство Студии художественных фильмов (Болгария).
Автор сценария Георгий Мишев. Режиссер Людмил Кирков. Оператор Георгий Русинов. Композитор Борис Карадимчев.
Роли исполняют: Георгий Георгиев-Гец, Диана Чембиева, Георгий Русев, Евстатий Стратев, Лили Енева.

«Незавершенная фраза» (по одноименному роману Тибора Дери), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство киностудии «Мафильм» (Венгрия).
Автор сценария и режиссер Золтан Фабри. Оператор Дьердь Иллеш. Художник Тамаш Вайер. Композитор Дьердь Вукан.
Роли исполняют: Андраш Балинт, Мари Чомош, Золтан Латинович, Анико Шафар, Ласло Менсарош, Мария Бистраи, Ноэми Апор, Маргит Дайка, Луиза Орос.

«Между ночью и днем» (по дневниковым записям и стихотворным произведениям Эриха Вайнерта), 8 ч.
Производство киностудии ДЕФА (ГДР).
Авторы сценария Вера и Клаус Кюхенмайстер, Хорст Брандт.
Режиссер Хорст Брандт. Оператор Гюнтер Хаубольд. Художник Пауль Леман. Композитор Карл-Эрист Зассе.
Роли исполняют: Курт Бёве, Катя Парила, Герман Бейер, Леонид Реутов, Михаил Христиан. Елена Драпеко.

«Четверо в западне», 6 ч.
Производство Студии телевидения (ГДР).
Автор сценария Бодо Шуленбург. Режиссер Ганс-Хартмут Крюгер. Оператор Рольф Зоре. Художник Клаус Винтер. Композитор Карл-Эрнст Зассе.
Роли исполняют: Хельмут Шелльхарт, Йорг Панкин, Уве Коцкиш, Петер Цвилаг.

«Булочка» (по повести Ядвиги Корчаковской), 8 ч.
Производство творческое объединение «Кадр» (Польша).
Авторы сценария Ядвига Корчаковска, Анна Соколовска, Яцек Корцелли. Режиссер Анна Соколовска. Оператор Яцек Корцелли. Художники Анджей Плоцкий, Анджей Калиньский. Композитор Мацей Малецкий.
Роли исполняют: Катажина Домбровска, Дороти Оркишевска, Яцек Богданович, Антонина Барчевска, Барбара Вжесиньска, Леонард Петрашак, Анджей Жарнецкий.

«Земля обетованная» (по одноименному роману Владислава Реймонта), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство творческого коллектива «Х» (Польша).
Автор сценария и режиссер Анджей Вайда. Операторы Витольд Собоцинский, Эдвард Клосинский, Вацлав Дыбовский. Художник Тадеуш Косаревич. Композитор Войцех Килар.
Роли исполняют: Даниель Ольбрыхский, Войцех Пшоняк, Анджей Северин, Анна Негребецка, Калина Ендрусик, Божена Дыкель, Анджей Шалявский, Станислав Игар, Франтишек Печка, Казимеж Опалинский, Анджей Лапицкий, Войцех Семнон, Тадеуш Бялощинский, Збигнев Запасевич, Ежи Новак, Петр Фрончевский, Гражина Михальска, Мацей Гурай, Ежи Обламский, Ежи Зельник.

«По доброй воле и без принуждения», 8 ч.
Производство киностудии «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария Домокош Геза. Режиссер Мария Каллас Динеску. Операторы Костаке Думитру Фони, Корнел Дякону. Художник Север Френцу. Композитор Лауренцу Профета.
Роли исполняют: Анна Селеш, Ромео Поп, Эманоил Петруц, Фабиан Ференц.

«Оружие для Праги» (по мотивам рассказа Рудольфа Кальчика «Бронепоезд»), 9 ч.
Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Ярослав Дитл, Ян Фляйшер, Иво Томан. Режиссер Иво Томан. Оператор Йозеф Иллик. Художник Борис Моравец. Композитор Иржи Шуст.
Роли исполняют: Карел Глушичка, Иржи Кодет, Гана Чижкова, Карел Деллапина, Ладислав Струна, Иржи Костка, Иржи Немечек, Славка Будинова, Зденек Кутил, Карел Аугуста.

«Ужицкая республика», 1-я серия — 6 ч., 2-я серия — 8 ч.
Производство киностудии «Инексфильм» (Югославия).
Авторы сценария Анна-Мария Цар, Арсен Диклич, Жика Митрович. Режиссер Жика Митрович. Оператор Предраг Попович. Художник Миодраг Николич. Композитор Зоран Христич.
Роли исполняют: Марко Тодорович, Борис Бузанчич, Бранко Миличевич, Божидарка Фрайт, Алеша Вучкович, Неда Арнерич, Раде Шербеджия, Иван Ягодич, Петре Прличко, Ружица Сокич, Мия Алексич.

«Большие надежды» (по одноименному роману Чарльза Диккенса). 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 6 ч.
Производство «Эми» и «Шеппертон» (Англия).
Авто сценария Шерман Йеллен. Режиссер Джозеф Харди. Оператор Фредди Янг. Художник Теренс Марш. Композитор Морис Джарр.
Роли исполняют: Майкл Йорк, Сара Майлс, Джеймс Мэйсон, Маргарет Лейтон, Роберт Морли, Энтони Куайл, Джосс Экленд, Рэчел Робертс, Хизер Сиарс, Эндрью Рэй, Саймон Гриппс-Кент, Джеймс Фолкнер.

«Мулен Руж» (по одноименному роману Пьера ла Мюр), 10 ч.
Производство «Ромулус» (Англия).
Авторы сценария Антони Вейер, Джон Хастон. Режиссер Джон Хастон. Оператор Освальд Моррис. Художник Пол Шериф. Композитор Жорж Орик.
Роли исполняют: Хозе Феррер, Сюзан Флон, Заза Габор, Кетрин Кат, Коллет Маршан.

«Огни рампы», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Чарлз Чаплин фильм корпорейшн» (США).
Автор сценария, режиссер и композитор Чарлз Чаплин. Оператор Карл Струсс. Художник Юджин Лурие.
Роли исполняют: Чарлз Чаплин, Клэр Блум, Сидней Чаплин, Бестер Китон, Марджори Беннет, Найджел Брюс, Норман Ллойд.

«Элиза, или Настоящая жизнь» (по одноименному роману Клэр Эчерел), 7 ч.
Производство «Пор Руайяль фильм» (Франция) и «О.Н.С.И.С.» (Алжир).
Авторы сценария Клод Ланцман, Мишель Драш. Режиссер Мишель Драш. Оператор Клод Зиди.
Роли исполняют: Мари-Жозе Нат, Мохамед Шуик, Жан-Пьер Биссон, Бернадетт Лафон, Катрин Аллегре.

«Старое ружье», 9 ч.
Производство «Меркюр», «Артист ассосье» (Франция) и «Т. И. Т.» (ФРГ).
Авторы сценария Паскаль Жардэн, Робер Энрико. Режиссер Робер Энрико. Оператор Этьен Беккер. Художник Жан Соссак. Композитор Франсуа де Рубэ.
Роли исполняют: Филипп Нуаре, Роми Шнайдер, Жан Буиз, Иоахим Ханзен, Роберт Хоффманн, Карл Михаэль Фоглер, Каролин Боном, Катрин Делапорт, Мадлен Озрэ.

Портретная галерея «ИК»

Иван Лапиков

Елена Прудникова

Елена Соловей

Алексей Кайдановский

Фото В. Бондарева